

О. В. СЕРОВА

ВОСПОМИНАНИЯ О МОЕМ ОТЦЕ

ВАЛЕНТИНЕ АЛЕКСАНДРОВИЧЕ СЕРОВЕ

Ве





О. В. СЕРОВА

ВОСПОМИНАНИЯ О МОЕМ ОТЦЕ ВАЛЕНТИНЕ АЛЕКСАНДРОВИЧЕ СЕРОВЕ

«ИСКУССТВО»
Ленинградское
отделение
1986

ББК 85.143(2)1
С32

Составитель,
автор вступительной статьи
и примечаний | Г. С. АРБУЗОВ |

Художник Л. Е. МИЛЛЕР

2-е издание,
дополненное

С $\frac{4903020000-035}{025(01)-86}$ 78-86

О Валентине Александровиче Серове (1865—1911) написано сравнительно много воспоминаний. Широко известны воспоминания его матери — композитора и общественного деятеля В. С. Серовой, его учителя И. Е. Репина, его ученика художника Н. П. Ульянова, его двоюродной сестры художницы Н. Я. Симонович-Ефимовой.* Эти произведения мемуарной литературы — незаменимый источник изучения жизни и творчества выдающегося русского художника — обладают большими литературными достоинствами и, что важно в данном случае подчеркнуть, несут печать яркой индивидуальности каждого из авторов, обнаруживающейся, в частности, в их суждениях об искусстве Серова. Указанная особенность этих мемуаров легко объяснима — сами их авторы были творческими людьми, каждый из них оставил свой след в искусстве.

В ряду интересных и содержательных произведений мемуарной литературы, посвященных знаменитому мастеру, должно быть отведено достойное место и книге О. В. Серовой «Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове».**

---

* *Серова В. С.* Как рос мой сын. Л., 1968. Основная часть впервые опубликована в журнале «Русская мысль», 1913, кн. 10—11; *Репин И. Е.* Далекое близкое. М., 1964; *Ульянов Н. П.* Воспоминания о Серове. М.; Л., 1945; *Он же.* Мои встречи. М., 1959; *Симонович-Ефимова Н. Я.* Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. Л., 1964.

** *Серова О. В.* Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. М.; Л., 1947.

В лице своей дочери Ольги Валентиновны Серовой (1890—1946) художник нашел добросовестного биографа, написавшего с бесхитростной простотой о днях и трудах большого мастера. Книга О. В. Серовой — не только произведение осведомленного, правдивого мемуариста, но и труд исследователя, использовавшего в своей работе весьма обширный печатный и рукописный материал, накоплению и сохранению которого она отдала много сил и времени. Простота и лаконизм повествования отражают удивительную родственную и духовную близость дочери и отца — мастера не только предельной четкости и краткости изобразительного языка, но также скупого и емкого речевого стиля. Как пишет Н. Я. Симонович-Ефимова, в своей речи Серов был «так же правдив, как в живописи... Выбирал слова с чрезвычайной точностью, «добросовестность» его как художника распространялась и на слово».*

Свою книгу об отце О. В. Серова написала уже в конце жизни. По роду занятий она не была ни писателем, ни искусствоведом, не была она и художником. О. В. Серовой приходилось выполнять работу самых скромных профессий (в конце жизни она служила, например, в должности референта Московского областного союза советских художников). И тем не менее нельзя не согласиться с близко знавшим ее известным скульптором Д. В. Горловым, который пишет о ней и ее книге: «Воспоминания» — работа особенная, так как написана дочерью Валентина

* *Симонович-Ефимова Н. Я.* Указ. соч., с. 11.

Александровича, человеком незаурядным во всех отношениях...

В облике Ольги Валентиновны многое было унаследовано от отца, что-то от его плотной, ладной фигуры. Небольшие мягкие, но волевые руки. Никакой позы при очень привлекательной внешности. Правильные черты лица. Гладкая, на прямой пробор прическа. Добрые губы, умные внимательные светлые глаза — очень светло-серые, что придавало лицу особую останавливающую выразительность. И какая-то внутренняя строгость».

И далее о нелегком жизненном пути автора воспоминаний: «Она была старшей в семье... Заботы, связанные с воспитанием детей и бытовые, отнимали силы и время. Поводом утверждать, что Ольга Валентиновна была одаренным человеком, могут служить успехи ее в консерватории (училась она у Майкапара, он ценил и отмечал ее способности, посвятил ей свое произведение) и, конечно, написанные ею «Воспоминания».

Период от начала первой мировой войны до окончания гражданской был труднейшим испытанием. Многие, в том числе и Ольга Валентиновна, не смогли завершить образование, обрести себя в творческом плане».

Всевозможные трудности, с которыми Ольга Валентиновна познакомилась еще в ранней молодости и преодолевать которые пришлось всю жизнь, не помешали ей посвятить себя сохранению, изучению и популяризации наследия Серова. Появление воспоминаний — первого и единственного ее литературного произведения — ста-

ло лишь логическим завершением этого общественно важного большого дела.

«В 1927 году, после того как не стало Ольги Федоровны, Ольга Валентиновна окончательно становится главой семьи (включающей уже не только детей художника, но и его внуков.— *Г. А.*). Она ответственна не только за бытовую и материальную сторону существования семьи, но и за то, чтобы искусство отца продолжало действенно жить. Ведет переписку с картинными галереями, хлопочет об устройстве выставок, издании альбомов и репродукций, о возвращении произведений отца из-за рубежа после Международной выставки.* Во время Великой Отечественной войны на нее ложится ответственность за сохранение архива, отправку работ (Серова из семейного собрания.— *Г. А.*) в эвакуацию...

Кроме деловых забот, Ольга Валентиновна стремилась сохранить традиции и дух дома Серовых, каким он был при жизни Валентина Александровича и Ольги Федоровны. Семья художника отличалась разносторонним кругом интересов... При Ольге Валентиновне, по традиции, у Серовых собирались прекрасные художники кисти, резца, музыки, поэзии. Среди них актеры Москвин, Комиссаров, Добронравов, художники Ефимов, Кончаловский, Яковлев,

---

* Имеется в виду Международная выставка 1914 г. в Мальмё (Швеция), известная под названием «Балтийская», устроенная накануне первой мировой войны. Экспонировавшиеся на ней произведения Серова, в частности картина «Похищение Европы» (1910, ныне в собрании Серовых в Москве), были возвращены летом 1941 г.

Крымов, Якулов, Аладжалов, музыканты Нейгауз, Рихтер, поэт Пастернак.

Вся жизнь Ольги Валентиновны протекала среди художников, музыкантов, литераторов — в среде высокоинтеллектуальной и творческой, да и сама она... являлась частицей этого общества...»*

К уже сказанному об О. В. Серовой можно присоединить несколько слов, дополняющих ее характеристику, подчеркивающих ее доброту, «так сказать, общественного порядка». Они принадлежат внуку сводной сестры В. А. Серова, ныне известному художнику Д. Д. Жилинскому. Он приехал в Москву за год до окончания Великой Отечественной войны, чтобы учиться в художественном институте, и встречался с Ольгой Валентиновной в течение последних лет ее жизни: «Она реагировала на просьбы решительно, действовала моментально, не откладывая своих попыток помочь. Поэтому, долго робкий и стеснительный, в серовскую квартиру я мог легко приводить с собой товарищей, сокурсников — приятно было поделиться с ними радостью видеть серовские работы на стенах. Ольга Валентиновна доставала нам бережно хранимые рисунки Валентина Александровича, и мы подолгу оставались наедине с его работами.

В доме было чрезвычайно просто и демократично. Всех и всегда принимали радушно».**

---

* Цит. неопубликованная рукопись Д. В. Горлова (собр. автора).

** Цит. неопубликованная рукопись Д. Д. Жилинского (собр. автора).

Важнейшей из причин, побудившей О. В. Серову взяться за перо, было чувство долга, сознание необходимости закрепить на бумаге свои воспоминания об отце. Это чувство ответственности тем более понятно, что литература о Серове была тогда не только малочисленна, но и не богата фактами. Нужно сказать, что недостаточное знание фактов, касающихся Серова, по справедливому замечанию современных исследователей, «явилось одной из причин обеднения и искажения истории его жизни и творчества, а во многих случаях и грубых ошибок».*

Годы Великой Отечественной войны, когда О. В. Серова работала над рукописью (свой труд она завершила в январе 1945 года), были ознаменованы небывалым подъемом интереса к проблемам русской национальной культуры, и в частности к освоению классического художественного наследия. В искусствоведческой науке ощущалась нехватка трудов по истории отечественной живописи, в особенности же литературы о мастерах рубежа XIX—XX веков, о чем можно судить на примере литературы, посвященной Серову. К моменту выхода книги О. В. Серовой литература эта включала, кроме воспоминаний И. Е. Репина, В. С. Серовой, Н. П. Ульянова, монографии И. Грабаря, Н. Радлова, В. Дмитриева (изданы еще до революции), работы С. Эрнста, С. Маковского, Б. Терновца, Н. Соколовой, С. Яремича. Была издана часть переписки художни-

---

* Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1. Сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. Л., 1971.

ка.* К этому можно добавить еще только мемуарные материалы фрагментарного характера, разбросанные по периодическим изданиям, как правило, малодоступным.** В тех условиях книга О. В. Серовой явилась ответом на запрос времени.

Многие из специалистов — мастера искусства и историки — еще в рукописи познакомились с воспоминаниями О. В. Серовой. Ольга Валентиновна сама читала их художникам, искусствоведам и студентам художественных институтов Москвы и Ленинграда. Заинтересованность творческих работников, проявлявшаяся тогда к «Воспоминаниям», была очевидна.

Когда в 1947 году эта ценная и своеобразная работа увидела свет, Ольги Валентиновны не было уже в живых.

Назвать воспоминаниями то, что вышло из-под пера О. В. Серовой, можно только с оговоркой. У книги более сложная природа. Это разновид-

---

* *Грабарь И.* Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М., 1914; *Радлов Н. Э.* В. А. Серов. Спб., 1914; Валентин Серов. Текст Всеволода Дмитриева. Пг., 1917; *Эрнст С.* В. А. Серов. Пг., 1921; *Маковский С.* В. Серов. Берлин — Париж, 1922; *Терновец Б.* Коровин — Серов. М., 1925; *Соколова Н. И.* В. А. Серов. Жизнь и творчество. Л., 1935; *Яремич С. П.* В. А. Серов. Рисунки. Л., 1936; В. А. Серов. Переписка. 1884—1911. Л.; М., 1937 (далее: Переписка).

** Многие мемуарные материалы вошли в издание: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1—2. Л., 1971 (далее: Серов в воспоминаниях. . .). «Воспоминания» О. В. Серовой в него не включены.

ность мемуаров, дополненных выдержками из переписки художника и различных источников, включая тогда еще не опубликованные. Работа характерна именно широким привлечением сведений, почерпнутых из других источников. Введенные в ткань повествования с большим тактом, умело, они придают особую убедительность изложению, что труднодостижимо при соблюдении чистоты мемуарного жанра. О. В. Серова не стремилась к созданию полной, исчерпывающей биографии своего отца. Ее воспоминания начинаются с 1903 года. А это значит, что они охватывают только последнее десятилетие жизни Серова, что за их пределами осталась большая часть творческой биографии мастера.

Не претендуя на анализ произведений, автор воспоминаний с предельной точностью воссоздала выразительный, живой облик Серова — большого человека и замечательного художника. Перед взором читателя возникает образ великого труженика в искусстве, человека огромного дарования во всей его оригинальности и богатстве духовной жизни, человека редкой внутренней красоты, который строго придерживался раз и навсегда избранных принципов, был способен совершать и совершал поступки подлинного гражданского мужества. Рисуя портрет отца, О. В. Серова не пыталась его идеализировать. И как человек, и как художник он показан таким, каким был,— со свойственными ему привычками и привязанностями, не лишенный маленьких человеческих слабостей.

При стремлении более полно осветить личность Серова, сделать изложение более убедительным,

автор мемуаров избирательно подходила к событиям рассматриваемого периода жизни художника. Наибольшую ценность представляют те места, которые обращены к периодам и эпизодам, о которых не писали другие мемуаристы (не только упоминавшиеся, но и все другие, например Л. С. Бакст, В. Д. Дервиз, К. А. Коровин и т. д.).

Сказанное в первую очередь относится к главе «Финляндия», в которой мемуаристка основывается только на том, что сохранила ее память. Большее или меньшее количество сведений, которые не содержатся ни в каком другом источнике, можно обнаружить и в других главах, например «Москва», «Домотканово», «Портреты», «1905 год», «Париж» и другие.

О. В. Серовой, естественно, приходилось касаться вопросов, уже освещенных другими авторами, и она нередко прибегала к цитированию или пересказу известного ей от других лиц. Но при этом, как правило, вносила свои коррективы. Включение в повествование иллюстрирующих текстов, например, отрывков из переписки художника, не помешало ей найти особую, только ей свойственную интонацию.

Важно отметить, что О. В. Серова, затрагивая неясные, недостаточно освещенные места творческой биографии художника, высказала ряд интересных соображений, заслуживающих внимания исследователей. Таковы прежде всего соображения, касающиеся истории создания картин «Навзикая» и «Похищение Европы», некоторые подробности работы художника над исторической тематикой, а также над портретами О. Ф. Се-

ровой («Летом»), Н. С. Познякова, артистов А. И. Южина и А. П. Ленского и других, таково высказывание о не совсем понятном, но любопытном факте: почему Серов не написал портрет Л. Н. Толстого, хотя и имел, казалось бы, такую возможность.

Книга О. В. Серовой — это не только воспоминания о тех или иных событиях или фактах жизни ее отца. Она содержит также меткие характеристики некоторых его современников. На страницах появляются крупные художники, общественные деятели — А. Н. Бенуа, С. П. Дягилев, Д. В. Философов, И. С. Остроухов, В. С. Серова, К. А. Коровин, Ф. И. Шаляпин, Л. Н. Андреев, Л. Н. Толстой, И. Л. Рубинштейн и другие. Они составляют окружение Серова. Это не портреты, а наброски, беглые зарисовки, они не претендуют на полноту характеристик. Нужно сказать, что в книге отразились не только те стороны людей, которые О. В. Серова могла непосредственно наблюдать сама. Она использовала также (и тем самым зафиксировала) скупые высказывания Серова о тех или иных лицах, с которыми сталкивала его судьба. Острая наблюдательность, умение подходить критически к личным особенностям людей — даже близких друзей, например Дягилева, Коровина, Шаляпина — эти типичные стороны серовского дарования оказались свойственны и автору книги.

Конечно, О. В. Серова, как каждый мемуарист, не беспристрастна: любой автор воспоминаний, сколь бы он ни стремился к объективности, невольно отдает дань собственным симпатиям и антипатиям. Однако, при всей субъективности от-

дельных оценок, они не грешат против истины.

Поле зрения автора, конечно, ограничено. И не только хронологическими рамками, о чем уже было сказано, но и кругом родственных и дружеских отношений. Однако именно эти стороны и составляют особую ценность данных мемуаров. Основная их часть посвящена именно событиям личной жизни Серова, ранее недостаточно освещенным в литературе. В этом книга дочери художника восполнила имевшийся в литературе пробел. Достоинства ее в том, что автор, член семьи Серова, свидетель многих событий, стремилась передать всю сложность этих событий, не сглаживая противоречий.

Думается, что мимо этих страниц, написанных сорок лет тому назад, не пройдет и теперь ни один историк русского искусства начала XX века. Воспоминания — книга интересная и своеобразная. В ней содержится богатый материал, важный для понимания духовной жизни Серова, без чего буквально нельзя обойтись ни одному исследователю его творчества. Эта книга, проникнутая горячей любовью к личности замечательного человека и великого художника, вновь заставляет задуматься о нем.

Воспоминания О. В. Серовой переиздаются впервые. Они печатаются по тексту первого издания, вышедшего в 1947 году. В отличие от первого издания книги, появившейся без какого-либо комментария, второе издание сопровождается примечаниями. В них содержатся некоторые дополнительные сведения и необходимые уточнения, а также даются ссылки на цитируемые источники.

Попытки разыскать автограф воспоминаний оказались безуспешными. Рукопись О. В. Серовой не сохранилась. Что же касается дошедшего до нас машинописного текста, подписанного автором,* то он целиком совпадает с изданным.

При проверке текста выправлены явные недосмотры и опечатки, а также, где это оказалось возможным, устранены случаи несоответствия цитат источникам. В отдельных же случаях пришлось пойти на сохранение вольностей, допущенных автором при цитировании, так как правка привела бы к нарушению последовательности авторской мысли и отрицательным образом сказалась бы на стиле изложения. Такого рода случаи специально оговариваются в примечаниях.

Автор вступительной статьи считает своим долгом принести глубокую благодарность Ольге Александровне Серовой-Хортик, оказавшей незаменимую помощь при подготовке к изданию текста воспоминаний и его комментированию, Дмитрию Владимировичу Горлову, предоставившему возможность цитирования своей неопубликованной рукописи, а также Дмитрию Дмитриевичу Жилинскому, поделившемуся своими воспоминаниями об О. В. Серовой.

---

* Машинописный экземпляр воспоминаний с авторской правкой (91 с.) хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР, Москва (ф. 832, оп. 1, ед. хр. 28). Отдельный экземпляр имеется также у внучки художника, дочери Ольги Валентиновны, О. А. Серовой-Хортик (Москва).



О. В. СЕРОВА

ВОСПОМИНАНИЯ О МОЕМ ОТЦЕ

МОСКВА

Мои воспоминания начинаются с 1903 года, когда мы жили в доме Улановых в Антипьевском переулке.[1] До этого я помню отдельные факты нашей жизни, но самого отца и связанные непосредственно с ним события помню плохо.

Вспоминаю нашу квартиру в доме Долгоруковых в Знаменском переулке.[2] При доме был огромный двор и большой чудесный сад. Там, где теперь Музей изобразительных искусств имени Пушкина, находился плац, на котором проезжали верховых лошадей, и мы детьми залезали на деревья и часами наблюдали это зрелище. Жили мы внизу, в первом этаже, в левом крыле дома. Дом был старинный, стены в нем были невероятной толщины, подоконники на окнах такие глубокие, что оконные ниши казались маленькими комнатками.

К взрослым приходили гости: пианист Майкапар, Пастернаки, Досекины, Мануйловы, Кончаловские, из Петербурга приезжали Бенуа, Дягилев, Философов.[3]

Как-то, когда мы завтракали, прямо с улицы, раскатившись по широкому двору, въехал к нам в столовую на велосипеде Паоло Трубецкой, с которым папа был очень дружен.[4]

С этой квартирой пришлось расстаться, так как она понадобилась владельцам, и мы переехали по соседству, в дом Улановых, о котором упоминала выше.[5]

Квартира эта была выстроена по старинному образцу, в три этажа. Внизу — парадное и кухня, на втором этаже — комнаты для взрослых, на третьем — в мезонине — комнаты для детей. Отопление голландское. В комнатах было не очень тепло, а подчас и совсем холодно. Окна выходили в огромный долгоруковский сад.

В этом саду было много птиц, в особенности ворон, которых папа так любил и которых он мог наблюдать и зарисовывать бесконечное количество раз. К вечеру их слеталась целая туча. Они с громким криком долго устраивались на ночь, потом, вдруг, точно по сигналу, сразу все поднимались и опять начинали кружиться над деревьями. Так повторялось много раз, пока, наконец, они не размещались на ветвях и затихали покряхтывая. Папа стоял у окна и внимательно, я бы сказала любовно, наблюдал за ними.

Работал папа у себя в кабинете. Мастерской у него не было. В кабинете стоял стол из светлого, некрашеного дерева, сделанный по его рисунку в Абрамцеве, мольберт, диван, пианино, на котором я занималась, несколько стульев и небольшой шкафчик, вроде тумбочки, с двумя ящиками. В нем хранились краски, карандаши, палитры, мастихины.[6]

Мастихинов у папы было много; были они различной величины, формы и мягкости, от очень жестких до мягчайших, нежнейших.

Папа часто счищал написанное. Он любил писать по оставшемуся тончайшему красочному слою.

Палитры, кисти всегда были в идеальной чистоте. На столе лежали книги, журналы, листы бумаги, акварельные краски, уголь, ручное зеркало, в которое он часто проверял написанное им, перочинный нож, ножницы, кожаные футлярчики для карандашей и угля. Вещей немного, но все вещи первосортные, добротные.

Почти ничто не выдавало присутствия в этой комнате художника. Не было ни разбросанных тканей, ни меховых шкур, ни ваз, ни искусственных цветов для натюрмортов, ни картин на стенах.

Лишь в столовой висели: папин зимний пейзаж — вид из окна в Домотканове (пастель) — и акварель Бенуа «Финляндия».[7] В гостиной висело очень красивое старинное небольшое серебряное зеркало и пейзаж Сомова «Весна в Версале».[8]

Папа очень любил игрушки. У нас до сих пор стоит книжный шкаф, сделанный тоже по папиному рисунку, очень простой, под красное дерево. На верхней полке под стеклом стоят папины игрушки, как стояли при нем.[9]

Там и кланяющиеся кавалеры, и дамы из Троице-Сергиевской лавры, и изумительная японская змея, сделанная из сердцевины тростника, и тигр со страшными глазами, с кивающей головой из папье-маше, и чудесная маленькая полированная черная гондола из Венеции, маленькие шляпки-бонбоньерки, птицы, рыбы, кастаньеты, яркие крупные бусы, привезенные им из Греции, которые надеваются там на мулов.

Что папа обожал — это вербное гулянье, карусели, марионеток, петрушек, в деревне — масленичное гулянье, ярмарки, на рождество — елку.

С нами, детьми, он часами готов был ходить по вербному базару или проводить время на Девичьем поле, когда там было гулянье.

Детей он любил очень, любил с ними возиться, смешить, озадачить какой-нибудь шуткой, любил дразнить, так что дети и любили его и побаивались.

«Тутушку (двухлетнего младшего сына.— *О. С.*) целую в тепленькую щечку»,— пишет папа.[10]

«Что Наташечка, милая, сердитенькая?»[11]

«Наташечку поцелуй, но пусть она не пихается».[12]

С детьми он был прост, как и со взрослыми. Как человек предельного вкуса, он не допускал в отношениях никакой слащавости, сюсюканья. Не было сказано никогда никому таких слов, как «кошечка», «солнышко», «деточка».

При необыкновенной доброте и отзывчивости требовательность к себе и к тем, кто был ему близок, боязнь сентиментальности, боязнь «расчувствоваться» и огромное чувство юмора приводили иногда к другой крайности: насмешки могли поранить — прямота воспринималась как суровость. Временами хотелось, может быть, большего проявления нежности и ласки.

Заканчивая одно из писем к папе, Бенуа пишет: «Целую Тебя, друг (хотя ты и не любишь, чтобы Тебя целовали)».[13]

Малейшая пошлость была для него нестерпима. Когда мне было лет восемнадцать, один присяжный поверенный подарил мне, в чаянии играть со мной в четыре руки, Римского-Корсакова «Шехеразаду». На нотах он написал несколько обыкновенных банальных слов, каких точно, я теперь не помню. Папе они не понравились. Очень деликатно и осторожно он как-то спросил меня: «Олюшка, можно мне эту надпись отрезать?» Я сказала: «Пожалуйста». Он взял ножницы и аккуратно вырезал надпись. На лице у него было выражение полного удовлетворения.

Между прочим, когда папа писал эскиз к занавесу для балета «Шехеразада», я часто, по его просьбе, играла ему эту вещь Римского-Корсакова.[14]

Времени заниматься воспитанием детей у папы было мало, а детей было много — шесть человек: я — старшая, потом четыре брата и младшая дочь Наташа, которой было три года, когда папа умер.

Воспитание главным образом ложилось на маму.[15] Папа призывался лишь в особых случаях или если сам оказывался свидетелем какого-либо поступка или разговора. Помню, как-то раскапризничавшийся брат Юра (было ему года три, вся голова в кудрях, с большими, слегка выпуклыми, как у близоруких, глазами) ревел и не желал прекращать своего плача. Папа поднял его и посадил на спинку дивана (диван был довольно высокий, с полкой наверху) и говорит ему: «Кричи громче». Юра надбавляет крик. «Еще громче». Юра ревет еще сильнее. «Ну, еще». Юра вдруг останавливается, глубоко вздыхает, лицо у него красное, мокрое от слез, и говорит: «Больше не могу».— «Ну, тогда слезай». Папа снял его, и тот пошел мирно играть.

Чувствовали себя дети с отцом непосредственно и просто, но, как я уже говорила, побаивались его.

Как-то старший брат Саша (было ему лет восемь) пришел в кабинет и, посмотрев на рисунок, стоявший на мольберте, медленно отойдя, солидно заявил: «Мне нравится твой натюрморт». На мольберте стоял рисунок натурщицы. Это определение папу очень развеселило.

В 1911 году, весной, папа с мамой уехали за границу, сначала в Париж, а потом на Международную выставку в Рим. Папа пишет мне: «Благополучно доехали вчера в город Париж... Ефимовы ничего, молодцом... Что у вас там (в Москве? — *О. С.*). Воображаю, как мальчишки были довольны, возвратившись домой и спровадив родителей, найти в шкафу красного дерева нетронутую корзину пирожных.

Ваши родители *О.* и *В.*

Мама и я просим Сашу не есть так много булок. Затем до свидания».[16]

В другом письме: «Милая Олюшка, ну как ты справляешься со своим хозяйством? Бедненькая, бросили мы

все на твои маленькие плечи. Что здоровье твое... Ты ничего не пишешь о своем здоровье. Как мальчики-парни (им было уже лет по шестнадцать-семнадцать.— *О. С.*) поживают между собой — тихо ли? Благопристойно ли? Господин репетитор что и как? Как насчет занятиев вообще. Как бы не того — не оставили бы наших молодцов каждого в своем классе. Можно ведь и с репетитором остаться — бывают такие случаи и не в одной Одессе...

Живем хорошо... Да, да, пусть мальчики, как приходят из гимназии, переодеваются — это просит мамаша, и я со своей стороны присоединяюсь и готов то же самое требовать, ибо сие весьма рационально. Думаю, что в Сашином руководстве по легкой атлетике это тоже рекомендуется...

Пусть мальчики (просит мама) вытирают ноги, когда приходят, а то пыль, и не объедаются пасхой.

Обнимаю. *В. С.*»[17]

Поздравляя брата Сашу с окончанием гимназии, он написал ему, что чередование пятерок с четверками — вещь самая благородная, когда одни пятерки — скучно, тройки — режут глаз.

Спрашивал, что Саше привезти в подарок — часы или подзорную трубу.[18]

Видели мы папу довольно мало. Он часто уезжал в Петербург. Последние годы жизни много был за границей. Одно время он так часто ездил в Петербург, что как-то шутя сказал, что придется ему поселиться в Бологом — на полпути от Москвы к Петербургу.

Маме он писал: «Жди меня не с нетерпением, а с терпением».[19] И в другом письме: «А к Рождеству домой — не тужите... Хочется в Москву на Воздвиженку...»[20]

Приехав как-то в Москву в жару, в июле, папа описал «летнее» состояние города:



1. В. С. Серова. Фото

«Ну, вот... дождались тепла.— Ох, жарко сегодня,— как вам известно, я не большой любитель жары, да еще в городе, да еще в Москве. Все вылезло, выползло на улицу — все бабы, с детьми или беременные, сидят на подоконниках, в подворотнях, на тротуарах, и все это лущит семечки — что-то невероятное. Сядешь на извозчичье сиденье — в семечках, на подножках — семечки, в трамвае весь пол в семечках... бульвары, скамьи — все засыпано семечками. Скоро вся Москва будет засыпана этой дрянью. На бульваре видел няньку — у нее дите спало — оно было засыпано семечками».[21]

В Москве он был очень занят: преподавал в Школе живописи, куда ходил аккуратно к девяти часам утра, участвовал в Совете Третьяковской галереи,[22] писал заказные портреты, работал дома над историческими темами, над баснями,[23] в свободное время читал. Массу прочел по истории, которой очень интересовался. С огромным интересом слушал в Школе живописи лекции Ключевского по русской истории.[24] Очень любил мемуары. Незадолго до смерти с большим удовольствием перечитывал Тургенева. Музыку любил и понимал. У него был прекрасный слух. Музыкальная атмосфера была той атмосферой, в которой он вырос как сын А. Н. Серова и Валентины Семеновны.[25]

Он бывал всегда в концертах, театрах. Очень любил Моцарта.

В 1909 году ездил вместе с матерью Валентиной Семеновной в Байрейт слушать Вагнера.[26] «Хотя исполнители были так себе,— писал папа,— но зато сам Вагнер был велик — сцена (знаешь) Зигмунда с Зиглиндой с Валькирией Брунгильдой, объявляющих ему, Зигмунду, смерть — я еле выдержал — тут Вагнер гений как драматург и композитор — ужасно. Он нашел что-то между жизнью и смертью».[27]

В 1911 году папе очень понравился впервые поставленный у Дягилева балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Он писал, что «это настоящий вклад в современную русскую музыку. Очень свежо, остро — ничего нет Римского-Корсакова, Дебюсси и т. д., совершенно самостоятельная вещь, остроумная, насмешливо-трогательная».[28]

Встречались мы все за обедом в шесть часов. После обеда папа очень любил отдохнуть и подремать на диване около голландской печки.

Ел он мало. Любил сладкое. Вина не пил почти совсем. Курил массу, курил папиросы и сигары.

За обедом шел общий разговор. Никаких специальных разговоров об искусстве не велось. Папа не любил «трактатов об искусстве». Говорил папа мало, но все сказанное им, несмотря на лаконичность, было необыкновенно образно и остро. Часто легким движением головы, каким-то неуловимым жестом руки, усмешкой, взглядом добавлялся оттенок к сказанному. Подразнить, как я уже говорила, папа любил и детей и взрослых. Ему ничего не стоило изобразить кого-либо или дать остроумное прозвище, которое оставалось за человеком навеки. Иногда, заметив в собеседнике смешную сторону, привычку или манеру, он начинал ей подражать, но настолько незаметно и так виртуозно, что собеседник этого не замечал, и только окружающие потешались этой игрой. Нам же он не позволял ни критиковать, ни осуждать кого бы то ни было, всегда нас останавливал, не любил ни злословия, ни сплетен.

Он отличался необыкновенной деликатностью по отношению ко всем, с кем приходил в соприкосновение; случайно обидев кого-нибудь, долго мучился от сознания причиненной другому неприятности, и тем не менее его боялись. Боялись и любили.

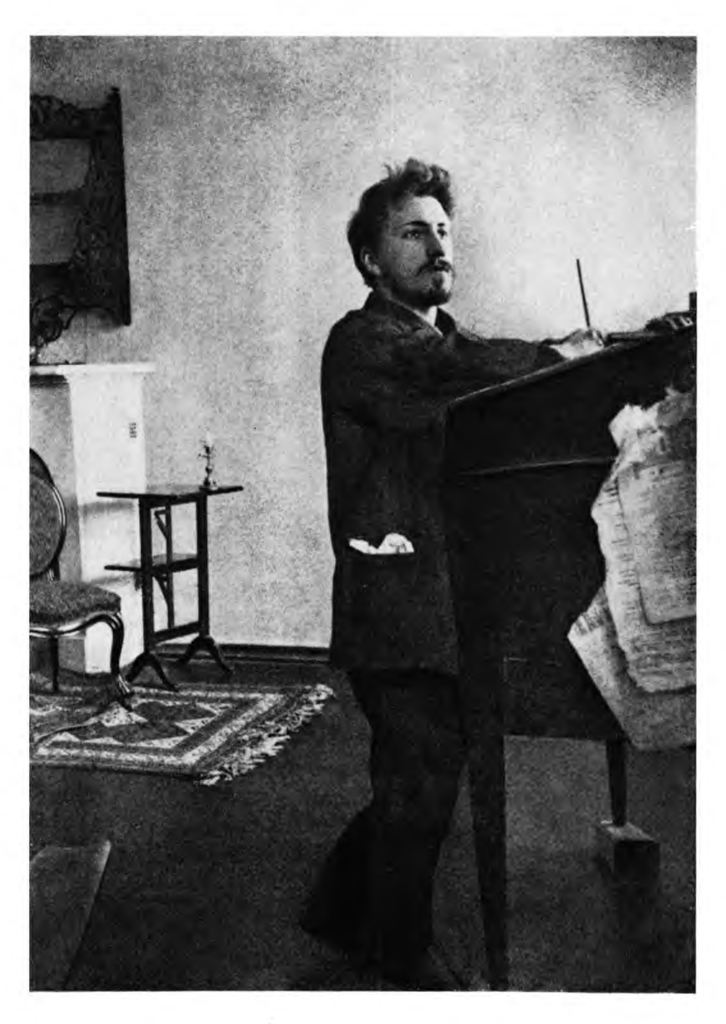


2. Дети: Александр, Георгий, Михаил и Ольга. Фото. 1899—1900 (?)

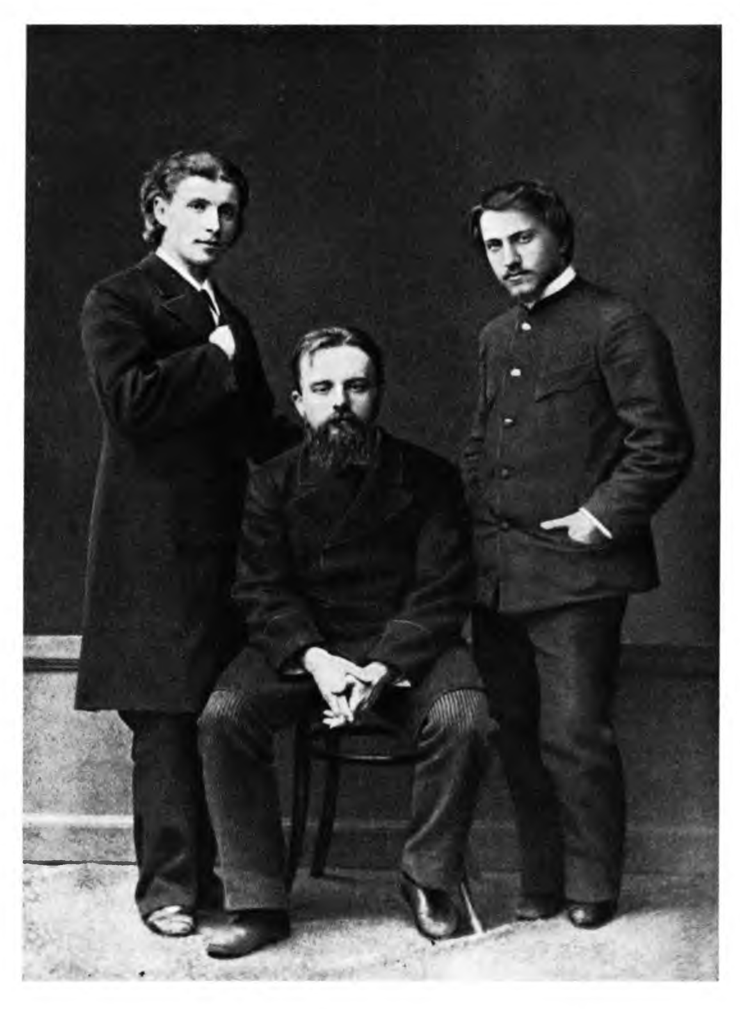
Боялись папу, в общем, все: и знакомые, и родные, и ученики, и меценаты, и заказчики, и сами модели. Но страх этот был не унижающий, а возвышающий и очищающий. Внушал он его не озлобленностью, не раздражением, не несправедливыми поступками, не каким-либо самодурством, а просто всем своим существом. Его невероятная правдивость и беспощадная требовательность к себе невольно заставляли каждого в его присутствии как бы оглядываться на самого себя.

Кого он совершенно не терпел — это «почитателей его таланта». В обращении с ними он мог дойти даже до грубости.

Папа всегда готов был помочь чем мог. Деньгами помогал легко и просто, хотя самому ему они доставались



3. В. Серов за конторкой. Фото. 1888—1889 (?)



4. М. А. Врубель, В. Д. Дервиз, В. А. Серов. Фото. 1883—1884 (?)



5. Серов с женой в Италии. Фото. 1911 (?)

нелегко. Он не ждал, чтобы их у него попросили. Когда они у него были, он сам предлагал.

Николай Павлович Ульянов[29] рассказывал мне, что как-то он шел вечером домой. Мороз был такой сильный, что все предметы были окутаны туманом. Вдруг он услышал совсем близко голос: «Николай Павлович, не нужно ли Вам денег, я сейчас богатый»,— папа только что получил за оконченный портрет деньги и ехал на извозчике домой. Он вылез из саней, распахнул, несмотря на мороз, шубу, достал бумажник и дал Николаю Павловичу нужную тому сумму.



6. Серов на рыбной ловле. Фото. 1905 (?)

Мне он писал из-за границы, чтобы я не сокрушалась насчет дороговизны и что так много уходит денег: «Их будет выходить все больше и больше. Пожалуйста, не отказывай ни себе, ни в хозяйстве в необходимом».[30]

Атмосфера в доме у нас была отнюдь не богемная. Все были заняты, учились, работали, ходили в школу, занимались музыкой. Братья учились еще столярному ремеслу.

Папа находил, что мама похожа на голландку. Она и чистоту любила, действительно, как голландка. Папа тоже любил и чистоту и порядок.

Как-то я взяла у него со стола ножницы и забыла положить их на место. Ему они спешно понадобились во время работы и не оказались под рукой. Разгневался он ужасно, с пылающим лицом выговаривал мне за неаккуратность и за невнимание.

Одет был всегда безукоризненно чисто. Строгий, прекрасно сшитый костюм, чаще всего коричневый или серый, и сам он был какой-то необыкновенно чистый. Я никогда не видела у него грязных рук. В редких случаях они были в угле или чуть-чуть запачканы краской или пастелью.

Руки у папы были совершенно особенные: небольшие, квадратные, не пухлые, но довольно мягкие и вместе с тем плотные. Кожа очень тонкая, блестящая, розоватого цвета.

Все движения рук легкие, точные и энергичные. Кто-то из врачей сказал, что он мог бы быть замечательным хирургом.

Болезней папа боялся панически. Болезнь детей, мамы ввергала его в полный мрак. Всегда мерещились ему всякие осложнения, ужасы, плохой исход.

Мама в данном случае была ему полной противоположностью. Она была жизнерадостной и оптимистичной по природе. Всегда надеялась на лучшее и просто, и легко, и вместе с тем энергично шла навстречу опасности, стараясь сделать все возможное, чтобы ее устранить или умерить. Так как детей было много, а детских болезней без конца — всякие свинки, кори, скарлатины, ветряные оспы и т. п.,— то болели довольно часто. Мама при заразных заболеваниях сразу облачалась в белый халат и белый берет, специально сшитый для этих случаев, и поселялась с больными или больным в карантинном помещении — на верхнем этаже. Папа и все домашние разговаривали с ней, стоя внизу, около лестницы.



7. Серов в зверинце. Фото. 1897 (?)

Мама была человеком удивительной душевной чистоты и непосредственности. В ней до самой старости сохранилось что-то девичье, юное. У нее были большие серые глаза и пушистые, легкие-легкие вьющиеся волосы, очень тонкие черты лица, замечательная кожа и ослепительной белизны зубы очень красивой формы.

Когда папа женился и познакомил маму с П. П. Чистяковым,[31] тот сказал: «Ну, с такого лица только ангелов писать». Когда говорят слово «ангел», то чаще всего это определение вызывает образ не красоты, а красивости и, может быть, даже известной сладости. Но никакой ни красивости, ни сладости ни во внешнем, ни во внутреннем облике мамином не было.

Вот что пишет о маме в своих воспоминаниях художница Нина Яковлевна Симонович (папина двоюродная сестра; мама с тринадцати лет воспитывалась в семье Симоновичей, с которыми до конца жизни сохранила самые дружеские, родственные отношения): «Доброта Ольги Федоровны была необыкновенной. Доброта бывает ведь очень различных оттенков. Часто бывает такая, которая отдает себе отчет в степени своей доброты. Ольга Федоровна совсем и никак не отмечала всего огромного количества тех добрых дел, которые она успевала сделать буквально для каждого, кто попадал в ее поле зрения, кто в этом нуждался, и делала это так легко, как другой и для себя не сделает. Такая доброта перерастала уже рамки личного и становилась явлением общественным».[32]

Хочу привести мамино письмо, коротко, наспех написанное, в котором так чувствуется вся ее заботливость. Был август месяц, мы жили у себя на даче в Финляндии. Мама и папа поехали в Петербург, откуда папа должен был ехать в Москву, а мама вернуться на дачу. У папы заболел зуб, и они задержались в Петербурге.

«Олюшка, у папы гнойное воспаление в зубе. Был сейчас зубной врач. Если все будет хорошо, завтра приеду, т. е. в пятницу. Если вам мало мяса, в субботу попросите почтальона непременно привезти от Самойлова (лавка в шести верстах от нас.— *О. С.*). Закажите, что хотите,— крем, мороженое. Пока до свидания. Берегите Наташу и Антошу. Что-то холодно. Антоша чтобы отдыхал и много не бегал, не прыгал. Папа и я всех целуем. Спешу дать письмо Василию Васильевичу (Матэ.— *О. С.*). Сейчас он едет, а мы с папой, значит, одни в Академии. Одну Наташу не оставляйте, чтобы ее ветром не прихлопнуло (не ветром, конечно, а дверью; от ветра у нас на даче были страшные сквозняки.— *О. С.*), и чтобы она Антоше глаза не выколола, и чтобы в колодец не свалилась, и чтобы из окна не упала. Уж так досадно, что приключилась эта история с зубами и я сижу в Петербурге, а папа не может уехать».[33]

Бенуа писал после папиной смерти: «Никто из нас не болел так за других, как Серов, никто не любил так глубоко, так верно. Я не имею права описать его как семьянина, но скажу все же здесь, что это был идеальный супруг и идеальный отец».[34]

Бенуа прав. Я не помню у нас дома ни одной настоящей ссоры между папой и мамой, ни одного сказанного грубого слова. Были и раздражения, и обиды, и огорчения, но все это какого-то другого толка, и в них, как и во всем, не было ничего ни вульгарного, ни злого, ничего, похожего на то, что называется обычно «семейными сценами».

Папа поселился в Москве потому, что боялся, что сырой петербургский климат был вреден для мамы, так как у нее были слабые легкие. Все письма к маме, начиная с юношеских лет, тогда еще к невесте (они были женихом и невестой в продолжение нескольких лет), и

кончая письмами 1911 года, пронизаны заботой и вниманием.

«Лёлюшка, дорогая. Зачем так волнуешься... Главное — береги свое здоровье и детей...».[35]

«Спасибо за письмо и за двадцатидвухлетнее доброе сожительство»,— писал папа в 1911 году в год смерти.[36]

В том же 1911 году из Парижа: «Так я тебя огорчил своим первым письмом, какие глупости. Прости, мне нечего было писать — ты только что уехала — вот и все. Не нужно историй...»[37]

«Лёлюшка! Что же ты мне ничего не напишешь? Как вы все и что вы? Может быть, ты думаешь, что мне не нужно ни твоих писем, ни знать ничего о вас? Напрасно-с, и огорчительно-с, и незаслуженно-с. Покорнейше прошу мне писать хотя бы несколько строчек».[38]

Вот только в этих письмах упоминается о каких-то недоразумениях или разногласиях. Прибавить мне к ним нечего, они говорят сами за себя.

БОЛЕЗНЬ

В ноябре 1903 года папа, проезжая по Мясницкой, почувствовал невыносимую боль в области желудка.[39] Подъехав к Школе живописи, он с трудом поднялся по лестнице и упал, потеряв сознание. Его внесли в квартиру директора — князя Львова.[40] Были вызваны врачи, которые никак не могли определить болезнь. Положение было настолько тяжелое, что пришлось сказать о завещании.

Завещание цело до сих пор. Оно было подписано И. С. Остроуховым, Д. В. Философовым и С. С. Боткиным.[41]

Болезнь осталась неразгаданной. Папа очень страдал. Было подозрение на гнойник, но места этого гнойника никто не мог определить — тогда ведь не пользовались так широко рентгеном. Решено было делать операцию.

Перед операцией он захотел повидать детей, но всех детей везти врачи не разрешили. Находился он еще в квартире Львова. Мама привела только меня и брата Сашу — как старших. Папа лежал удивительно красивый. Привычный цвет лица у него был красноватый, а тут лицо было бледное, черты лица правильные, строгие, волосы и борода длиннее и темнее, чем обыкновенно. Поздоровавшись с нами, чтобы не выдать своего волнения (мысль о близости смерти его не оставляла), он по-

старался улыбнуться и сказал, посмотрев на меня: «Вот какая большая, совсем учительница». Чтобы ехать к отцу, мне надели на мое школьное платье почему-то крахмальный высокий белый воротник, которого я никогда раньше не носила и в котором у меня был совсем непривычный для меня вид. Я чувствовала себя неловко в этом жестком воротнике, и, кроме того, мне казалось, что папа считает меня слишком маленькой, чтобы я могла по-настоящему понять все, совершающееся с ним. Говорить ему было трудно: он был очень слаб. Вскоре мама отвезла нас домой.

Мама все время была при папе и лишь изредка приезжала к нам ненадолго. Большой наш дом со всеми детьми, прислугой, гувернанткой как-то велся. Бабушка, Валентина Семеновна, была вся в папиной болезни; страх за жизнь сына ее совершенно парализовал, она ни о чем не могла думать, ничем не могла заниматься. Вести хозяйство она вообще не умела. Несмотря на то, что я была еще девочкой, мне пришлось взять бразды правления в свои руки. Телефона у нас не было, бабушка каждый день ездила к папе узнавать о его здоровье. До конца жизни у нее осталось воспоминание о том, как она в страхе и тоске подъезжала к зданию Школы на Мясницкой, показывалась вывеска магазина Пло, вот сейчас, через несколько секунд, будет квартира Львова, и уже некуда будет спастись от того неизбежного известия, которое там ее ожидало.

Валентина Семеновна Серова, жена композитора А. Н. Серова, была женщиной необыкновенной. Ученица Антона Рубинштейна, блестящая пианистка и композитор. Ей принадлежат четыре оперы: «Уриель Акоста», «Мария Д'Орваль», «Илья Муромец» и «Встрепенулись». Для «Уриеля Акосты» эскиз декорации к сцене в синагоге делал В. Д. Поленов. Опера шла с большим

успехом в Большом театре в Москве и в Киеве.[42] В газете того времени читаем: «Начиная со второго акта послышались вызовы автора, и, когда на сцене среди исполнителей появилась невысокого роста женщина с энергичным лицом, залу потрясли аплодисменты».

После третьего акта и особенно после четвертого — та же история. По окончании оперы — целая овация: «крики, рукоплескания, мелькающие по парапетам лож во всех ярусах платки и т. д.».

Опера «Илья Муромец» была поставлена в театре Мамонтова. Илью Муромца пел Шаляпин.

Тридцать лет своей жизни Валентина Семеновна посвятила деревне.

Поехав в 1892 году в Симбирскую губернию во время голода для организации помощи населению, она осталась там для музыкальной работы с крестьянами.

Обладая огромной энергией, непоколебимой волей, темпераментом, большими организаторскими и режиссерскими способностями, она создала труппу из крестьян, с которыми исполняла сцены из «Игоря», «Хованщины», «Рогнеды» и «Вражьей силы».

Исполнялись ее учениками и романсы, дуэты и хоры Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Чайковского.

С этой труппой Валентина Семеновна разъезжала по городам и селам, зимой — по железной дороге и на санях, летом — на лодках по Волге.

По вечерам она знакомила крестьян с литературными произведениями русских классиков, вела беседы на общественные и политические темы. Многие из ее учеников вышли на революционный путь.

Крестьяне были преданы бабушке безгранично, любили ее и уважали, говорили ей: «Когда умрешь, мы тебе на свой счет памятник поставим».

Полиция всегда за ней следила. В 1904 году она была выслана из пределов Симбирской губернии.

Приехав в Москву, она устраивает в 1904—1905 годах столовые для бастующих рабочих и организует передвижную «Народную консерваторию» для рабочих подмосковных заводов.

В 1917 году, по первому зову ее бывших учеников, желая, как она выразилась, «перед смертью увидеть свободное Судосево» (деревня Симбирской губернии, где она жила и работала), она поехала туда, плохо оправившись от второго удара, не владея рукой, но полная радостного вдохновения. «Это будет,— говорила она,— законченный круг жизни».

Библиотека в Судосеве была последним проявлением ее общественной работы.

«Все успехи в этой области (музыкального просвещения народных масс.— *О. С.*),— писала «Правда» после ее смерти в 1924 году,—навсегда будут связаны с именем человека, десятки лет своей жизни посвятившего русской деревне и ее музыкальному обслуживанию».[43]

Меня, свою старшую внучку, она очень любила. Когда мне исполнилось восемь лет, она начала заниматься со мной музыкой.

Тринадцати лет я поступила в Музыкальную школу Гнесиных, но и тогда, во время бабушкиного пребывания в Москве, наши занятия не прекращались. Бабушка будила меня в семь часов утра (сама она всегда вставала в четыре часа), и до школы мы играли с ней в четыре руки сонаты Бетховена, Моцарта, Гайдна, произведения Сен-Санса, Грига, Мендельсона, Шуберта. После мы шли на генеральные репетиции и на концерты в Филармонию слушать эти произведения в оркестровом исполнении.

Преподавательница она была изумительная, но страстная и требовательная до предела.

Боялась я ее ужасно, перед уроком у меня холодели руки.

Если какое-нибудь место не выходило, бабушка, сверкая глазами, кричала: «Играй, как хочешь, чем хочешь: рукой, кулаком, но чтобы вышло».*

Вскоре папу перевезли в лечебницу Чегодаева в Трубниковский переулок. Там ему была сделана операция. При операции присутствовали его друзья — доктор Сергей Сергеевич Боткин, приехавший из Петербурга, Иван Иванович Трояновский и другие врачи. Операцию делали хирурги Березкин и Алексинский. Березкин один не решался делать операцию. «Личность больного,— говорил он,— исключительная, слишком дорогая и для родного искусства и для всего общества».

У дверей лечебницы толпились люди, ожидая известия об исходе операции (и после операции все время приходили справляться об его здоровье).

Операция была очень тяжелая.

Выяснилось, что у папы было прободение язвы желудка, которое в свое время не смогли определить. Вследствие воспалительного процесса все внутренности были в спайках.

Папа долго пролежал в лечебнице. К концу января он оправился настолько, что мог ходить и немного работать. Весной папа с мамой уехали за границу.[45]

После этой болезни где-то в глубине души осталось навсегда и у папы и у нас какое-то настороженное предчувствие несчастья.

---

* Мало кто знает, что «Царевну Софию» Репин писал с бабушки. Она очень похожа. Позировала бабушка в позе, ей самой свойственной.[44]

ШКОЛА ЖИВОПИСИ

С 1897 по февраль 1909 года папа преподавал в Школе живописи, ваяния и зодчества.

С приходом папы в Школу живописи многое в ней преобразилось. Он настоял на том, чтобы были приглашены Левитан, Коровин,[46] Трубецкой, для общеобразовательных классов — видные профессора. Курс русской истории читал Ключевский. По папиной же инициативе открылся при Школе живописи магазин, где заграничные материалы для рисования и живописи продавались значительно дешевле, чем в других магазинах. Расширились помещения для мастерских. Папа умел требовать, и его слушались.

Много стоило ему труда наладить дело с женской натурой. До его прихода в Школе живописи позировали только мужчины. Папа сам принял участие в поисках натурщиц. Ездил вместе с Н. П. Ульяновым по разным адресам, расспрашивал знакомых, от Школы были даны в газетах объявления. Уговаривая смущенных женщин позировать, Серов объяснял им, что художникам надо учиться, как учатся доктора, что бояться им нечего. «Вскоре,— пишет Ульянов,— эти новообращенные модели, позирующие на первом сеансе в слезах, чувствуют себя в полной безопасности среди занятых своим делом молодых людей и «строгого учителя», работающего вместе с ними».[47]

На занятиях в мастерской папа работал вместе с учениками, примостившись где-нибудь на стуле или на положенной набок табуретке, совсем близко к натуре, чтобы не загораживать ее своей работой (холстом или картоном).

Во время работы от поры до времени он взглядывал на потолок или в окно, чтобы непосредственнее потом увидеть натуру. Если работал гуашью, то часто зажигал спички, чтобы подсушивать мокрые места.

Ученики рассказывали, что он требовал от них безусловного сходства с натурой: «чтобы была она, а не ее сестра», «надо добиваться портретности в фигуре, чтобы без головы была похожа», «самое главное, как взять натуру, как разместить ее на холсте», «рисовать нужно туго, как гвоздем». Терпеть не мог, чтобы изображение лезло из рамы, заставлял его вписывать «туда», вглубь.

Подойдя к ученику, посмотрев на его работу, он молча брал уголь или кисть и крепкой, уверенной рукой поправлял контур. Иногда Серов переписывал ученику всю его работу.

«Все, что делал Серов в своей мастерской, было направлено... к «постановке зрения» и развитию чувства художества... подобно постановке голоса у певцов»,— пишет Ульянов.[48]

Сам Серов, по утверждению его современников, обладал абсолютным ви́дением цвета (как бывает абсолютный слух).

В. Д. Дервиз [49] вспоминает, как однажды, после смерти Серова, он пришел к Чистякову. Чистяков часто говорил еще тогда, когда Серов был его учеником, что он не встречал в другом человеке такой меры всестороннего художественного постижения искусства, какая отпущена была природой Серову. И рисунок, и колорит, и светотень, и характерность, и чувство цельности своей задачи

и композиции — все было у Серова, и было в превосходной степени.

Тут в разговоре они коснулись способности Серова видеть и передавать цвет, и Павел Петрович привел один случай, относящийся ко времени пребывания Серова в Академии. Обсуждая работы академистов, кто-то из профессоров высказал мнение, будто Серов не видит цвета, и Чистяков, утверждавший противное, предложил произвести такой опыт: заставить Серова положить на чистый холст одно пятно цвета определенной точки на теле. Опыт был произведен в присутствии спорившего профессора. Серов выполнил задачу так, что споривший признал выполнение безукоризненным.

«Работать — значит гореть»,— говорил Серов.[50] «Для живописи надо тратиться и тратиться, если имеете намерение чего-нибудь достигнуть, а при желании можно сделать все, надо только захотеть».[51]

«Нужно уметь долго работать над одной вещью,— говорил Серов,— но так, чтобы не было видно труда».[52]

Над одной и той же задачей папа мог работать без конца, нисколько не утомляясь и не пресыщаясь и нисколько не задумываясь над тем, сможет ли он это использовать в дальнейшем.

«Он не мог равнодушно видеть модели,— пишет художник Яремич,— чтобы сейчас же не начать ее рисовать, в дружеском ли кругу, в классах ли — безразлично... у Серова модель подлинная страсть».[53]

Помню, как на первом концерте в Москве знаменитого скрипача Изаи папа вынул осторожно из кармана альбомчик и стал его зарисовывать. Изаи это заметил и сердито отвернулся.

Потом они познакомились, и папа сделал с него замечательный рисунок, которым Изаи был так доволен, что сбоку на рисунке написал свое имя.[54]

Папа безжалостно уничтожал свои собственные работы, если они его не удовлетворяли. Как-то он переписал совершенно законченный портрет на новый холст только потому, что ему не понравилась блестящая поверхность фона, не тон, а качество поверхности, и он, взяв новый холст, написал фон в том же тоне, но темперой, и вновь написал весь портрет.[55]

В 1905 году, весной, часть учеников Училища живописи обратилась к Серову с просьбой устроить под его руководством временную мастерскую вследствие прекращения занятий в Школе. Валентин Александрович предложил Н. Эриксону и нескольким его товарищам, порывавшимся уже и ранее поучиться у Серова, взять на себя хлопоты по подысканию соответствующего помещения и по устройству в нем мастерской, которую имели бы право бесплатно посещать ученики его класса. Взамен Серов изъявил согласие преподавать живопись.[56]

«Первое появление в мастерской Валентина Александровича,— пишет Эриксон,— останется навсегда в моей памяти: среди мертвой тишины вошел к нам Серов и принялся проверять работы. Подойдет, остановится и смотрит, смотрит без конца. Делается как-то жутко, и с трепетом ждешь приговора. Справедливо заметил один из наших товарищей, что на него Серов так действует, что когда он даже дома рисует, то ему все кажется, что сзади стоит Валентин Александрович и смотрит на его работу. Оценки были в большинстве случаев жестоки, а замечания удивительно метки.

Валентин Александрович не любил разных пустых красноречий, а двумя-тремя словами ясно определял все: «Сытина поменьше» или: «Что вы запустили какую иллюминацию».

Один из учеников долго рисовал одно интересное и очень женственное лицо модели и, думая, что работа

ему удалась, с нетерпением ждал Валентина Александровича. Подошел Валентин Александрович, окинул взором рисунок да вдруг на вопрос ученика, похожа ли модель, коротко ответил: «Вышел у вас дворник».

Мне пришлось рисовать женскую голову, и Серов нашел, что «она на вас похожа, вы не удивляйтесь, я не шучу, бывает — рисуешь женскую натуру и вдруг сам себя изобразишь...

Я ведь не умею объяснять, а вот если хотите у меня учиться, так смотрите, как я рисую». Почти что все наши работы Валентин Александрович исправлял сам, не отдыхал, влагал всю свою душу, стараясь доставить каждому из нас возможно больше пользы. Проходило обыкновенно время окончания класса, а модель все позировала, и Серов работал, окруженный своими учениками, которые восторгались каждым его мазком и с удивлением смотрели, как в какие-нибудь двадцать минут Валентин Александрович вылеплял общую форму модели, до того похожую, что было чем восхищаться.

Жаль, что потом он заставлял снимать свою работу с полотна и часто не отходил до тех пор от ученика, пока следы его кисти не были уничтожены. А после вдруг скажет: «Вот вы сделайте вроде этого, но лучше».[57]

«Дайте в ногах больше гусара (стояла женская натура), а в бровях — Мефистофеля».

Другому ученику: «Вы, я слышал, энциклопедист, велосипедист и еще что-то,— надо быть живописцем».

Один из учеников любовался своим произведением, потирая руки. Пришел Серов. Проходя, взглянув на мольберт, сказал: «А не похоже. Не нарисовано. Да, не нарисовано. Возьмите карандаш и засядьте за форму».

Как-то Туржанский обратился к Серову: «Вы не видали моего щенка?» — «А вы не подписывайте раньше времени»,— пишет Н. П. Ульянов.[58]

Подбадривая одного из учеников, впавшего в уныние, папа уговаривал его начать работать «через неохоту», что ничего, если сначала будет плохо, потом появится злость, злость помогает, что нечего ждать вдохновения, надо самому идти к нему.

Очень часто Серов говорил ученикам: «Разве это живопись — это копирование. Где же искусство?»

Как-то в полном негодовании папа кричал на ученика: «Вы ходите, только когда я хожу, и больше ничего не делаете», и на другого: «Когда художник рисует, надо тратиться, а не сидеть в мягком кресле и водить по полотну взад и вперед кистью».

Этот ученик поставил около себя шоколад и ликер и, усевшись удобно в кресло, рисовал; он был глуховат и все говорил: «А», «а».

Папа нагнулся и крикнул ему в ухо: «Тратиться нужно».

Коровин говорил: «И мне часто попадало от Серова». Как-то у Коровина в мастерской писали натурщицу. «Зачем вы пишете большие фигуры,— сказал Коровин,— я в Париже видал, пишут маленькие». Ученики стали писать, как сказал Коровин. Вдруг раздался возглас: «Серов идет». Серов вошел в класс, окинув взглядом работы, проговорил: «Куколок стали писать». «Ну что же,— быстро проговорил Коровин,— пишите, как писали раньше».

Всюду папа искал новые дарования и всячески старался в талантливом ученике углубить его творчество, не давя на его индивидуальность. Он никому не навязывал своего личного мнения, но ему хотелось, чтобы каждый художник высказался с наибольшей полнотой. Радовался всякой удаче, и «какое было внимание,— пишет Н. Я. Симонович,— к тому, в чем он видел искру искусства, и какое уважение к нарисованному, независимо,

принадлежит ли оно безвестному ребенку или знаменитости».[59]

Но не спускал он ничего ни себе, ни другим.

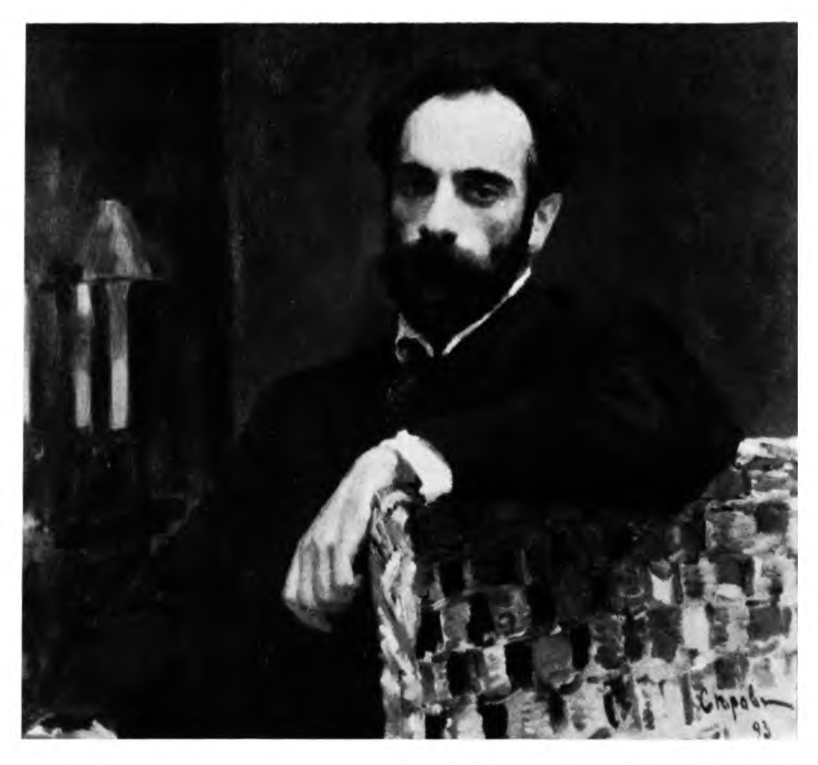
«Какая-то безусловная вера сразу влекла к Серову... Необычайная власть Серова сказывалась во всем. Трудно было с Серовым разговаривать, но иногда это удавалось» (из воспоминаний художника М. Ф. Шемякина, ученика Серова).[60]

Обаяние его суровой личности было так велико, что, несмотря на испытываемый страх, ученики все же чувствовали себя с ним легко.

Папа всегда выслушивал все, что ему говорили насчет его живописи, даже людей, совершенно не сведущих в этом. Иногда даже нас, детей, спрашивал, что нам нравится и что не нравится. То подвергая высказанное мнение строгому анализу, если чувствовал нелепость этой критики, то с легкой, юмористической и забавной насмешкой, отыскивая меткое словцо, посылал его по адресу критики. Но не всегда относился он так спокойно, ограничиваясь одной улыбкой; иногда такая критика, несмотря на то что он ее не искал и, может быть, глубоко презирал в душе, жестоко действовала на него, и он говорил с унынием: «Ведь вот, поди же, знаю, что он ничего не смыслит в живописи, а умеет так сказать, что хоть бросай все, всю охоту к работе отобьет».

В 1908 году в ответ на свою просьбу заниматься рисованием в Школе живописи А. С. Голубкина, тогда уже известный скульптор, получила отказ ввиду ее политической неблагонадежности в прошлом. Попечитель школы — он же московский генерал-губернатор — признал ее ходатайство не заслуживающим внимания и не подал его на высочайшее имя.

Просьба Голубкиной обсуждалась на Совете по инициативе Серова.



8. Портрет художника И. И. Левитана. 1893

«Анна С[еменовна] Голубкина — одна из настоящих скульпторов в России — их немного у нас,— писал папа,— и просьба ее уважения заслуживает».[61]

Серов отказа не стерпел и, несмотря на уговоры и просьбы учеников, преподавателей и князя Львова, вышел из состава преподавателей училища.[62]

«После многолетней борьбы с бюрократической обстановкой в училище,— пишет Ульянов,— где все говорили об искусстве, но никто не решался подойти к решению самого главного из вопросов, не предусмотренных уставом, Серов нашел дальнейшее свое пребывание здесь бесполезным и подал в отставку.

Многие только тогда по-настоящему оценили, чем был для них Серов. Учащиеся всех отделений поняли, кого они лишились в лице этого необыкновенного человека, который будто бы не любил и не умел преподавать, но который, как никто, имел все данные в иных условиях стать исключительным руководителем».[63]

На телеграмму учеников (подписали ее сто сорок человек) папа ответил телеграммой:

«Господа ученики, из училища я действительно вышел. В утешение могу сказать одно: ни в каких казенных училищах и академиях учить не стану».[64]

На это ученики писали в телеграмме 11 февраля 1909 года: «Дорогой учитель, Валентин Александрович, скорбя о потере нашего незаменимого учителя, с которым связаны наши лучшие порывы и надежды, мы в лице Вашем горячо приветствуем художника, который выше всего ставит свободное искусство. Глубоко благодарим за то, что Вы дали нам, за все Ваше пребывание в школе, и твердо надеемся вновь увидеть Вас как учителя не в этой казенной, а в другой, свободной школе. Общее собрание учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества».[65]

Папина телеграмма ученикам: «Благодарю собрание за добрые чувства ко мне. Буду хранить вашу телеграмму как самую дорогую мне награду. Серов».[66]

Почти всем остался неизвестен один факт из папиной биографии. В 1905 году Серов, имея семью в шесть человек, вызвал на дуэль одного крупного московского



9. Скульптор П. П. Трубецкой за работой. 1898

фабриканта-мецената за то, что тот оскорбил Валентину Семеновну Серову.[67]

Папа отменил свое решение только после того, как вышеупомянутый меценат извинился перед ним и перед бабушкой и взял свои слова обратно.

А были это ведь не пушкинские времена, когда дуэли были в моде, и Серову было не двадцать лет.

«Этот молчаливый, часто угрюмый человек,— писал о Серове после его смерти Бенуа,— был влюблен в жизнь, во всю ее нестроту: он и шум ее любил, суматоху... он был зорким, страстным и усердным наблюдателем жизни... Но Серов был не только внимательным зрителем жизни, он был и ее горячим участником.

Серов был самым ревностным другом и самым чутким к своему долгу гражданином... гражданином, готовым даже на героические поступки и на всякие жертвы в отстаивании своих убеждений. И надо было слышать, каким гневом наполнялась сдержанная речь его, каким заревом пламенело его спокойное лицо, чтобы почувствовать присутствие здесь не одних минутных вспышек, но целой стихии.

Эта стихия Серова была правда, правдивость... Этот культ правды вязался с какой-то, я бы сказал, античной преданностью. Для нас, его ближайших друзей, утрата эта была совершенно уничтожающая, ибо он был нашей совестью...»[68]

Брюсов писал тогда же: «Он без колебания, не заботясь о последствиях, исполнял то, что почитал своим долгом. Биографы Серова расскажут впоследствии, как часто эта античная покорность долгу заставляла его совершать поступки, которые с житейской точки зрения казались безумными».[69]

СЕМЬЯ СИМОНОВИЧЕЙ

В 1885 году Владимир Дмитриевич Дервиз, друг Серова и Врубеля по Академии, женился на папиной двоюродной сестре Надежде Яковлевне Симонович.

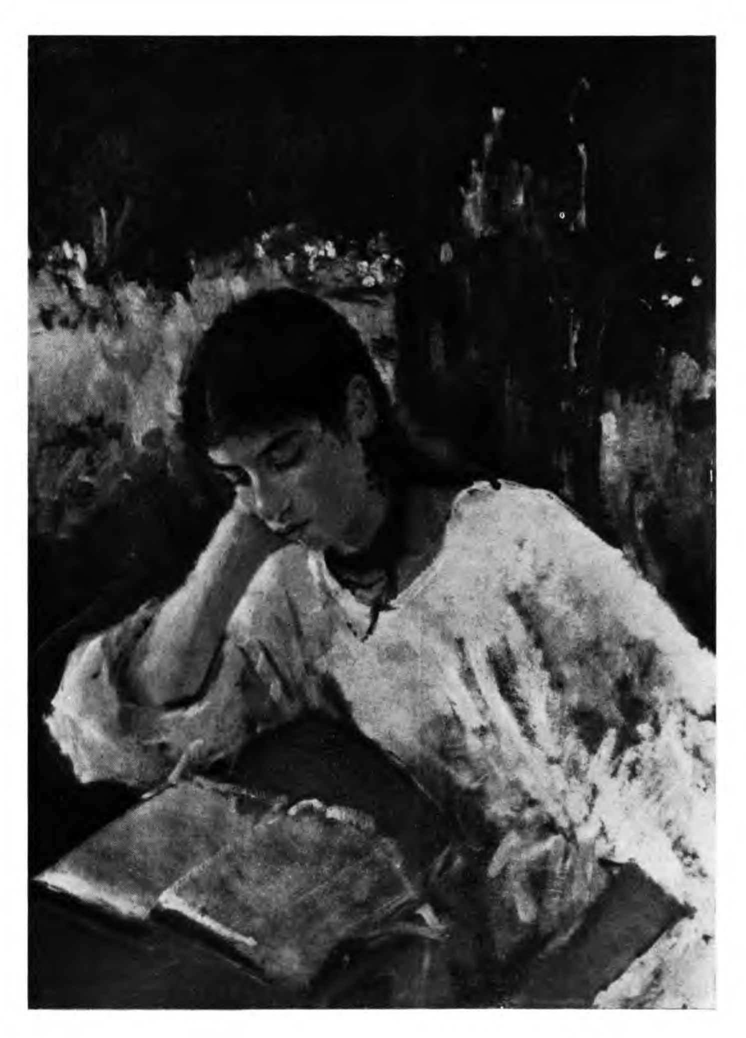
Родители Надежды Яковлевны — Яков Миронович Симонович и Аделаида Семеновна (сестра Валентины Семеновны Серовой) — были образованнейшими, передовыми людьми своего времени. Яков Миронович — врач, Аделаида Семеновна — педагог.

У нее имеются очень ценные труды по дошкольному воспитанию, ей же принадлежат идея и организация первых детских садов в России.[70]

Несмотря на многочисленную семью: у них было семь человек детей (пять дочерей и два сына) и воспитывалась с тринадцатилетнего возраста моя мама-сирота (ее мать, пациентка Якова Мироновича, умерла от чахотки, и Симоновичи взяли девочку к себе), при вечной нужде в материальных средствах, они не теряли ни бодрости духа, ни веры в свои идеалы, ни стремления ко все новым и новым знаниям.

«Что-то высокое, честное, внушающее безграничное доверие трогало всех, приходивших с этой семьей в какое-либо соприкосновение»,— писала о семье Симоновичей в своих воспоминаниях Валентина Семеновна.[71]

Аделаида Семеновна была натурой женственной, мягкой, доброй и вместе с тем человеком очень твердых убеждений.



10. Портрет А. Я. Симонович. 1889

Она была из тех людей, которые незаметно, без шума и без слов, не ожидая ни от кого благодарности, оказывались там, где в них в данный момент была нужда. К ней и папа и мама на всю жизнь сохранили редкое доверие, уважение и глубокую привязанность.

Страсть к рисованию, проявившаяся у папы с самого раннего детства, его талант были поняты и оценены его матерью. Валентина Семеновна сделала все, чтобы дать верное направление этому таланту. Репин был художник, которого она ближе всех знала и высоко ценила. Ему-то она вверила «художественную» судьбу сына.[72]

Музыкальная и общественная деятельность Валентины Семеновны, частые поездки за границу, в Киев, в деревню не давали ей возможности создать сыну постоянную семейную обстановку. Папа подолгу жил у родственников и друзей.

Семья Симоновичей стала для него родным домом. В ней он нашел, по словам Валентины Семеновны, «свой очаг, свои душевные привязанности... Здесь, в этой семье, довоспитался он, дорос и считал ее, эту семью, своим нравственным термометром».[73]

К Симоновичам папа привел своих двух друзей по Академии: Владимира Дмитриевича Дервиза и Михаила Александровича Врубеля.

Встречались все главным образом по субботам, после трудовой недели. Тут и рисовали, и пели, и лепили, и играли на рояле, устраивали шарады, живые картины — веселились от души. Вскоре образовались три пары: Дервиз и Надежда Яковлевна Симонович, папа и Ольга Федоровна Трубникова, Мария Яковлевна и Врубель. Две первые завершились браком. Врубель же поехал, по приглашению Прахова, в Киев расписывать Кирилловский монастырь, Мария Яковлевна уехала в Париж учиться скульптуре, и их пути разошлись.[74]

ДОМОТКАНОВО

В 1886 году Владимир Дмитриевич Дервиз купил в Тверской губернии, в шестнадцати верстах от Твери, имение Домотканово. Купил он это имение, отчасти отвечая духу времени, желая участвовать в работе земства и культурной работе с крестьянами, а отчасти потому, что как художника-пейзажиста его влекла деревня.

Остановить свой выбор именно на Домотканове посоветовал ему Серов, который, побывав там, сразу пленился окружающим пейзажем. Приобретя это имение, Владимир Дмитриевич Дервиз поселился в деревне.

Домотканово не было родовым имением, с какими-либо сохранившимися традициями, с портретами предков на стенах, с красной или карельской мебелью, с оставшимися доживать старыми слугами.

Дом был простой, в виде большого четырехугольного ящика, низ — кирпичный, оштукатуренный, белый, верх — серый, дощатый. На доме никаких украшений, только в сад выходила небольшая каменная площадка — терраса с большими белыми колоннами, поддерживающими деревянный простой балкон. Таким образом, все же это был «ампир», хотя простой и скромный.

По бокам террасы — огромные кусты сирени, белой и лиловой. Небольшой садик с клумбами. Тут же начиналась аллея из высоких старых лип, которая спускалась к прудам. Прудов было восемь, и среди темной лист-

вы ольхи и других деревьев они были необыкновенно живописны. Аллеи тенистые. В них было всегда прохладно и влажно.

Особых доходов Домотканово его владельцам не приносило. Владимир Дмитриевич и его жена Надежда Яковлевна слишком мало походили на настоящих помещиков.

Были они оба натурами тонкими, одаренными, гуманными. Близкие, их окружавшие, тоже были людьми незаурядными.

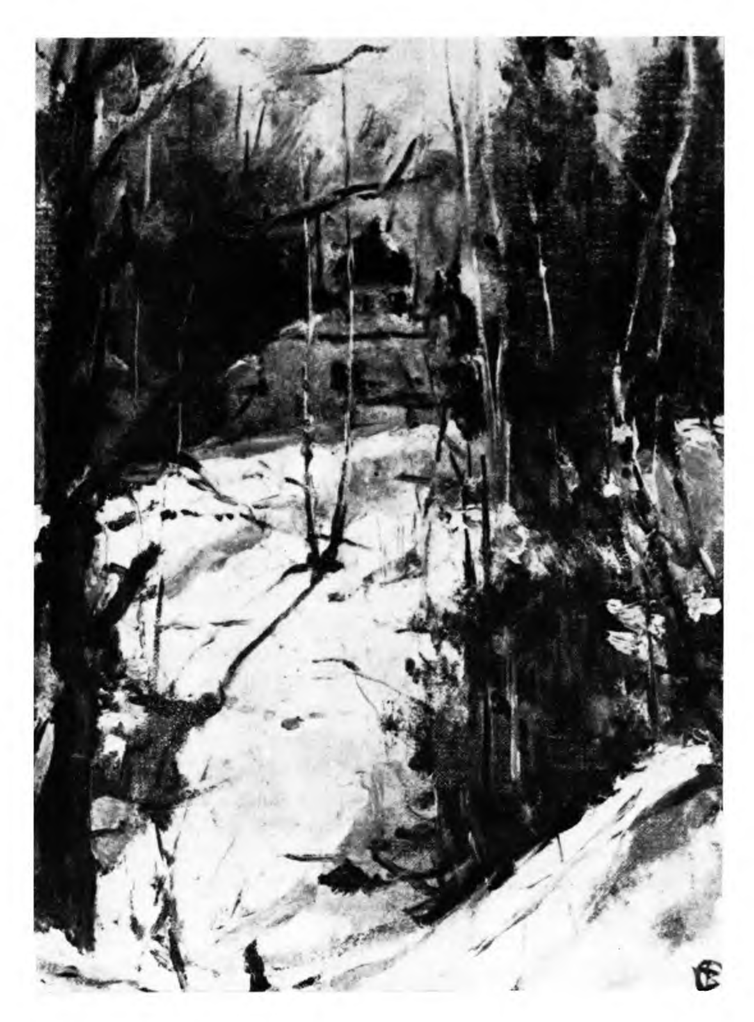
Благодаря этому Домотканово заняло совершенно особое место среди тверских помещичьих усадеб. Способствовало этому еще и то, что Домотканово занимало центральное место в разбросанных кругом имениях и от всех находилось на недалеком расстоянии.

Кто только не бывал в Домотканове: земские деятели, толстовцы, пчеловоды, доктора, учителя, агрономы, художники, артисты.

Сам Владимир Дмитриевич был страстным певцом. Не обладая большим голосом, он пел очень выразительно и музыкально и ознакомил всех своих слушателей с романсами Чайковского, Римского-Корсакова, Шумана, Шуберта.

Серов обожал Домотканово и бывал там начиная с 1886 года до последнего года своей жизни. Приезжал он в Домотканово как в родной свой дом. Приезжал он в самое разное время, живал там по неделям, по месяцам. Приезжал и один и с семьей. В 1896 году жил все лето.

Владимиром Дмитриевичем Дервизом была отведена Серовым школа, которая летом была свободна. Около этой школы был написан мамин портрет — «Лето», находящийся в Третьяковской галерее.[75] Мы с братом тоже там изображены в виде намека, как цветовые пятна.



11. Зима в Абрамцеве. Церковь. Этюд. 1886

Помню, как мы, не зная, собственно, что нам нужно делать, стояли и вертели в руках сорванные цветки. «Позировали мы», выражаясь высоким слогом, недолго. Папа отпускал нас, и мы бежали опрометью к оставленным нами занятиям: к ловле головастиков, выискиванию по берегам прудов «чертовых пальцев», к укачиванию щенят, с которыми мы играли, как с куклами.

По вечерам мимо дома гнали стадо. Стадо было большое. Мы стояли за оградой в саду около калитки, держа в руках куски черного хлеба, и протягивали их коровам. Коровы, проходя, задевали своими толстыми боками о забор и, беря хлеб, обдавали руку горячим, сопящим дыханием. От стада шел замечательный запах молока, смешанный с запахом самих животных: коров, овец, телят. Живя в Домотканове, папа часто вместе с нами наблюдал это «шествие».

В Домотканове Серовым написано огромное количество вещей, среди них портрет его двоюродной сестры Марии Яковлевны Симонович — «Девушка, освещенная солнцем», написанный им, когда ему было всего лишь двадцать три года.[76]

Портрет он писал три месяца. Мария Яковлевна, сама художница-скульптор, позировала безмолвно и терпеливо. Папа мог писать спокойно, не торопясь.

Мария Яковлевна, вспоминая то время, пишет: «Мы работали запоем, оба одинаково увлекаясь: он — удачным писанием, а я — важностью своего назначения.

Сеансы происходили по утрам и после обеда — по целым дням. Он изучал и писал лицо в утренние часы при одном и том же освещении, а после обеда, когда освещение менялось, подготовлял рисунок аксессуаров: руки, одежду и пейзаж.

«Писаться», — раздавался его голос в саду, откуда он меня звал.

Усаживаясь с наибольшей точностью на скамье под деревом, он руководил мною в постановке головы, никогда ничего не произнося, а только показывая рукой в воздухе со своего места, как надо подвинуть голову туда или сюда, поднять или опустить, а иногда требовал просто только подумать о передвижении; так оно должно было быть незначительно, что одной мысли было достаточно, чтобы лицо поместилось на надлежащее место само собой.

Я должна была постоянно думать о чем-нибудь приятном, для того чтобы не нарушать раз принятое выражение. Вообще он никогда ничего не говорил, как будто находился перед гипсом. Мы оба чувствовали, что разговор или даже произнесенное какое-нибудь слово уже не только меняет выражение лица, но перемещает его в пространстве и выбивает нас обоих из того созидательного настроения, в котором он находился, которое подготовлял заранее, которое я ясно чувствовала и сберегала, а он сохранял его для выполнения той трудной задачи творчества, когда художник находится на высоте его.

Он искал нового способа передачи на полотне бесконечно разнообразной игры света и тени при свежести красок, без чего портрет казался ему нестоящим. Он искал мучительно. Ему казалось иногда, что вот-вот он начинает понимать и достигать своего, но, глядя на расстоянии на написанное, он говорил: «То — да не то, то — да не то» — и, видимо, страдал, не находя удовлетворения в неуспокаивающихся поисках новой техники для нового детища.

Начало его работы на полотне поражало всегда своей смелостью. «Надо кипеть»,— говорил он.

С первых же штрихов кистью, когда еще ничего не было вырисовано, позирующий со всем своим характером уже просвечивал, как казалось, сквозь какой-то ту-



12. Портрет Н. Я. Дервиз с ребенком. 1888 (1889 ?)



13. В. Д. Дервиз на скамейке в Домотканове. 1892—1893

ман; еще несколько мазков — и этот еще только намеченный первый облик поражал зрителя. Ловко и с уверенностью очерченный и как будто уже законченный, стоял перед вами тот, которого он только теперь собирался писать и писал долго.

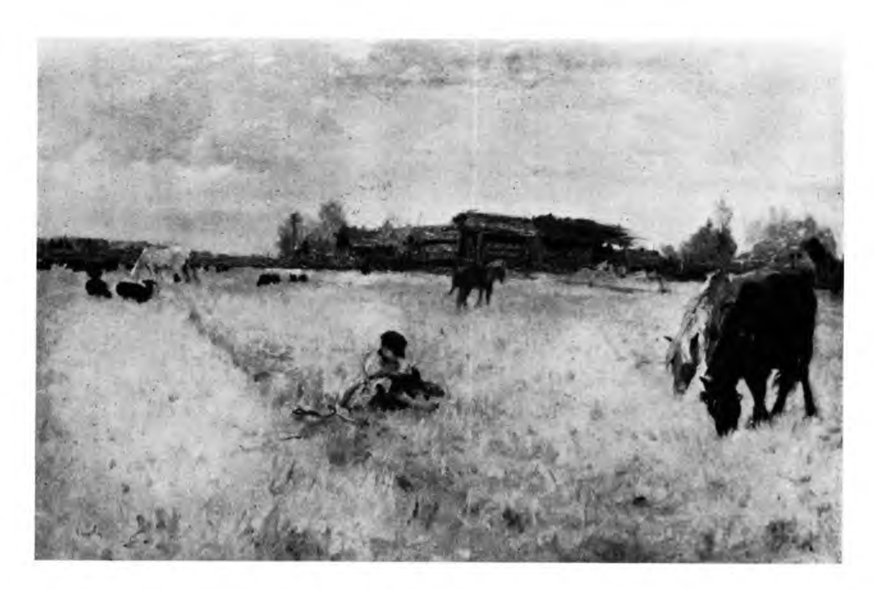
Он все писал, а я все сидела. Часы, дни, недели летели, вот уже начался третий месяц позирования... Да, я просидела три месяца... и почти без перерыва, если не считать те некоторые утренние или послеобеденные сеансы, которые приходилось откладывать из-за плохой погоды или из-за какого-нибудь внешнего препятствия. В эти несчастные пропуски он писал пруд, над которым работал в то время в серую погоду.

В начале четвертого месяца вдруг я почувствовала нетерпение. Я знала, что он выполнил ту задачу, которую себе назначил. Продолжать писать дольше было бы даже опасно: часто художник, желая достигнуть чего-нибудь еще более совершенного, портит то, что есть. Я этого боялась и потому со спокойной совестью сбежала, именно сбежала, в Петербург, под предлогом своих занятий по скульптуре в школе Штиглица.

Когда я собралась уезжать в Петербург, Серов подарил мне три рубля на дорогу. Эта сумма представляла для него нечто, а мне она очень пригодилась. Он, как многие художники того времени, страдал вечным безденежьем.

Любя искусство, он был счастлив только в беззаветном служении ему и страдал, когда материальные условия жизни вынуждали его делать работу не по душе».[77]

«Появившаяся в Третьяковской галерее «Девушка, освещенная солнцем» уже закрепляет имя нового выдающегося мастера,— пишет художник Ульянов в своих воспоминаниях о Серове.— Не только на выставках, но и в самой галерее едва ли можно было найти работу, рав-



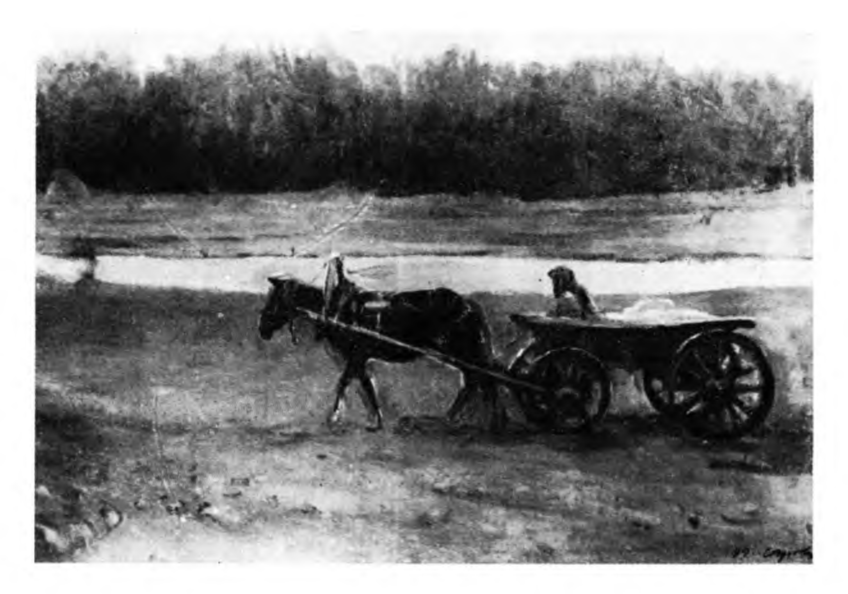
14. Октябрь. Домотканово. 1895

ную ей по своеобразной живописной технике, а главное, по необыкновенной пленительной свежести».[78]

Серов считал этот портрет одним из лучших своих произведений.

В 1895 году с Марии Яковлевны Симонович, тогда уже Львовой (она вышла замуж в Париже за жившего там русского врача), Серовым в том же Домотканове написан изумительный, радостный, летний, весь пронизанный солнцем портрет.

Этот портрет был в России в 1914 году на посмертной выставке картин Серова, после чего был возвращен Львовым в Париж.



15. Баба в телеге. 1896 (1899 ?)

Перед самой войной, в 1941 году, Мария Яковлевна думала передать его Третьяковской галерее.

Страшные события — вторжение немцев во Францию, в Париж, война — не дали ей осуществить своего намерения.[79]

В Домотканове папой задуман был портрет Пушкина в аллее парка. Это был заказ Петра Петровича Кончаловского, отца художника Кончаловского, для издания сочинений Пушкина.

В аллее стояла старинная длинная чугунная скамья в виде дивана. Для фигуры Пушкина позировал папе Владимир Дмитриевич Дервиз.[80]



16. Портрет О. Ф. Серовой. (Летом). 1895

Ни в одном из существующих изображений Пушкина я не чувствую так «поэта», всей красоты его гения.

Голлербах пишет, что «Пушкин в парке» является непревзойденным шедевром посмертной пушкинской иконографии — при всей своей эскизности он является подлинным портретом и вместе с тем одним из самых виртуозных произведений Серова как рисовальщика. Портрет, глубоко лирический по настроению, конгениален «Воспоминаниям» и элегическим стихотворениям Пушкина».[81]

Там же, в Домоткапове, написаны портреты: Надежды Яковлевны Дервиз с ребенком (Третьяковская галерея), Аделанды Яковлевны Дервиз (Русский музей в Ленинграде), Владимира Дмитриевича, «Баба в телеге», «Баба с лошадью» — пастель, «Октябрь», «Стригуны», «Выезжающая из-за сарая лошадь», «Масленичное гулянье», целый ряд зимних пейзажей, осенних, «Пруд», «Русалка».[82]

Как-то папа писал один из пейзажей. Деревенские мальчики обступили его и ужасно ему мешали. Избавиться от них не было никакой возможности, да и обижать их папе не хотелось. Писал он от дома на порядочном расстоянии. Чтобы хоть сколько-нибудь побыть одному, он послал их к Надежде Яковлевне Дервиз за тряпочками — вытирать кисти. Мальчишки сорвались и, как воробьи, полетели, почти не дотрагиваясь босыми ногами до земли, только штанишки похлопывали по худым ногам. Прибежав к Надежде Яковлевне, они потребовали тряпок. «Каких вам тряпок?» — удивилась Надежда Яковлевна. «Кисти вытирать. Мы там с Серовым пишем».

Глаза Прасковьи Анатольевны Мамонтовой, двоюродной сестры «Девушки с персиками»,[83] и удивительная красота прудов, в особенности одного из них, самого глубокого, с темной водой, с опущенными густыми ветками ольхи, с особенным цветом воды из-за слоя коричневых прелых листьев на дне, настроили папу написать «Русалку». Писал он на мостках, ведущих от берега к купальне, причем ставил две доски поперек мостков. Перед ним стоял мольберт, сам он усаживался на табуретке, и рядом с ним стояла еще табуретка с ящиком для красок. Как-то, задумавшись, он подвинулся, центр тяжести переместился, и мольберт с холстом полетели в воду, а за ними и папа.

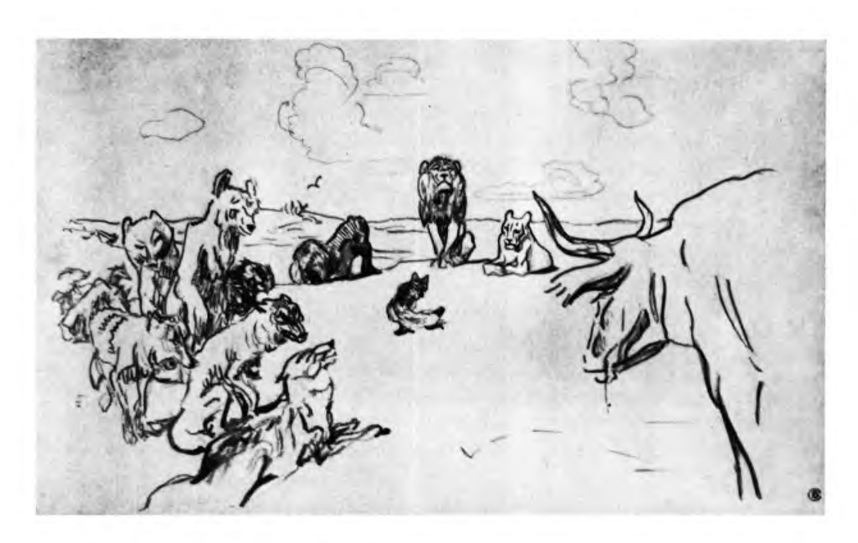


17. Крестьянин и разбойник. 1895—1911

Для русалки ему необходимо было написать тело в воде.

Аделаида Яковлевна Симонович вспоминает, как однажды, в жаркий летний день, они (сестры) бежали с горы к купальне, а Серов грузно поднимался им навстречу от прудов. Увидев их, он остановился в умоляющей позе и серьезно, с волнением просил, чтобы они разрешили ему взобраться на крышу купальни и взглянуть, как они купаются. «Я совсем не помешаю вам... одну минутку... тихо-тихо посижу на крыше, вы совсем не заметите меня...»

«Очень может быть,— пишет Аделаида Яковлевна,— что теперь его просьба была бы исполнена, но в те вре-



18. Мор зверей. 1896

мена она показалась нам до комизма неприличной, и, получив категорический отказ, Серов уныло побрел от прудов. Он так убедительно, так картинно просил, что, войдя в воду, я невольно опасливо оглянулась на крышу купальни, не сидит ли он там, хотя и видела, как он ушел, и знала, что он был всегда так целомудренно честен».[84]

Папе пришлось удовольствоваться тем, что он опускал в воду на веревке гипсовую голову Венеры, найденную им в Домотканове, и несколько раз позировал ему мальчик, сидя в воде.

«Он был весьма серьезен и органически целомудрен,— пишет Репин,— никогда никакого цинизма, ника-

кой лжи не было в нем с самого детства. В Киеве мы остановились у Н. И. Мурашко, учредителя киевских рисовальных классов (моего академического товарища еще по головному классу). Вечером пришел еще один профессор, охотник до фривольных анекдотцев.

— Господа,— заметил я разболтавшимся друзьям,— вы разве не видите сего юного свидетеля! Ведь вы его развращаете! — Я неразвратим,— угрюмо и громко сказал мальчик».[85]

В Домотканове папа очень много работал над баснями Крылова. Для них он делал массу набросков, даже и в тех случаях, когда другой художник рисовал бы по памяти. Для каждой басни он изучал соответствующую ей обстановку. Так, для басни «Волк и Журавль» он объездил все окрестные места Домотканова, в которых обычно держались волки. Для басни «Крестьянин и Разбойник» он долго искал по всем пустошам, выгонам и лесам тощую, комолую коровенку и рисовал ее и действующих лиц, ставя натуру.

Для басни «Ворона и Лисица» он приставил лестницу к громадной ели на краю парка и, взобравшись на один из верхних суков, на котором, по его представлению, должна была сидеть ворона, делал оттуда зарисовки.

И для других басен он брал с натуры мотивы из окрестностей Домотканова и говорил, что действие многих басен он представляет себе именно в этих местах.[86]

К басням он возвращался на протяжении пятнадцати лет. Делал бесконечные зарисовки, переводил на кальку уже нарисованные басни, опуская в них некоторые штрихи или атрибуты, ища для выражения басен наиболее лаконичный и выразительный язык. Рисунков к басням — бесчисленное множество. Все альбомчики испещрены ими. Тут и любимые им вороны, собаки, лошадки, волки, львы, лисицы, медведи, обезьянки, зарисовки де-



19. Три мужика

ревьев и листьев, капустных грядок, изб, телег. Животных папа любил страстно.

Валентина Семеновна Серова пишет о нем:

«Его привязанность к животным была баснословна, он забывал все, готов был бросить всех, чтобы удовлетворить свою страсть — побыть в излюбленном обществе животных».[87]

Папа признавался, что изображение животных доставляло ему величайшее наслаждение.

«Мало сказать, что он любил рисовать зверей (воспоминания Н. П. Ульянова.— *О. С.*), он любил их, как лю-

бит естествоиспытатель, знал их характер и свойства, как знал характер и свойства людей.

С технической стороны иллюстрации к басням Крылова — это шедевр рисовального искусства. По бесконечному множеству вариантов на одну и ту же тему видно, чего стоила Серову «легкость его чистовых рисунков».[88]

Двадцатилетним юношей Серов писал из Мюнхена своей невесте, что в Амстердаме ему готовилось еще одно весьма для него большое удовольствие — это прекраснейший, второй после лондонского, зоологический сад; это его почти так же радовало, как и замечательные картины в галереях, о которых он слыхал от своего прежнего учителя, художника Кеппинга.[89]

В детстве папа страшно любил осликов. Любовь к ним осталась на всю жизнь. В 1911 году, в год смерти, папа пленился в Париже чудным крошечным осликом с огромными ушами, которого хотел привезти с собой в Россию.

В 1896 году Серов привез в подарок Домотканову из Абрамцева[90] от Мамонтовых в клетке живого теленка-бычка, очень породистого. Бычка этого в честь папы назвали «Тошкой» (Серова в детстве звали Тоней, Тошей, Антошей. Впоследствии друзья стали звать его просто Антоном).

Как-то зимой, поздно вечером, в Домотканово приехали двое. Деревенская девушка Секлитиния побежала докладывать хозяйке о приезде гостей. «Кто приехал?» — спросила Надежда Яковлевна.— «Тошка и с ним какой-то черный». Это были Серов и Левитан.[91]

В Домотканове была большая книга с вопросами, вроде: кто ваш любимый герой в литературе, кто ваша любимая героиня, любите ли вы путешествия, чего вы больше всего в жизни боитесь и т. д. Приезжающие заполняли ее.

Серова тоже попросили написать ответы.

На вопрос, любите ли вы комфорт, он ответил: «О, да!» (с восклицательным знаком).

Роскоши папа не любил, но комфорт — да.

В детстве он прожил несколько месяцев в коммуне, организованной под влиянием романа «Что делать?» Чернышевского. Участники ее должны были все делать сами. Папе пришлось много раз мыть кухонную посуду. На всю жизнь запомнил он маленький, грязный, липкий комочек, называемый мочалкой, о котором без содрогания не мог говорить.

ПОРТРЕТЫ

«Пишу портреты направо и налево,— пишет папа маме в 1910 году,— и замечаю, что, чем больше их сразу приходится за день писать, тем легче, право, а то упрешься в одного — ну, хотя бы в нос Гиршмана, так и застрял в тупике. Кроме того примечаю, что женское лицо, как ни странно, дается мне легче — казалось бы наоборот».[92]

Папе часто приходилось писать одновременно несколько портретов.

Если это и было, как он пишет, в каком-то смысле, может быть, легче, то стоила ему такая работа огромного напряжения. Если бы он так много не писал, не растрачивал так страшно своих сил, он прожил бы, вероятно, на несколько лет дольше. Но большая семья, поездки в Петербург и за границу, жизнь там требовали средств.

«Впрочем, ты, кажется, знаешь,— пишет папа в письме к невесте о портрете своего отца Александра Николаевича Серова,— каждый портрет для меня целая болезнь...»[93] В другом письме о портрете Цетлин: «Все в зависимости от того, как выйдет у меня нос или глаз и т. д., а я все (как всегда) ищу и меняю».[94]

«Кончаю портрет, что мне всегда мучительно».[95]

«Ну, кажется, справился я, наконец, с портретом, сам успокоился более или менее и завтра еду в Париж».[96]

К Илье Семеновичу Остроухову: «Застрял и завяз я тут в Сестрорецке с одним портретом (портрет присяж-

ного поверенного Грузенберга с женой.— *О. С.*), не выходит проклятый...»[97]

Окончив этот портрет, папа писал маме: «...Патрет все-таки хотя и грязен, но то, что я хотел изобразить, пожалуй, и изобразил,— провинция, хутор чувствуется в ее лице и смехе, а впрочем, не могу знать, после виднее будет».[98]

Если портрет папе не очень нравился, он называл его «Портрет Портретыч».

В 1903 году Серов писал Юсуповых в их родовом имении Архангельском под Москвой.

Письмо к Ольге Федоровне Серовой.

Архангельское. Август.

«Не знаю, как и быть насчет своего приезда к вам. Думаю, что ты достаточно знаешь мою систему работать, вернее, заканчивать портрет, а? Всегда кто-нибудь, либо модель (большей частью), либо я, должен уезжать, и, таким образом, произведения оканчиваются. Юсуповы остаются здесь в Архангельском до 7 сентября. Надо написать 3 масляных портрета (а может быть, и 4) и 2 пастелью. В течение сего времени будут 2 экзамена и заседание Совета Третьяковской галереи, на что уйдет у меня 3 дня.

Чувствую себя хорошо, работаю порядочно. В воскресенье вернулись князья. Кажется, вообще довольны моей работой. Меньшого написал, или, вернее, взял, хорошо. Вчера начал князя, по его желанию, на коне (отличный араб, бывший султана). Князь скромен, хочет, чтобы портрет был скорее лошади, чем его самого,— вполне понимаю... А вот старший сын не дался, т. е. просто его сегодня же начну иначе. Оказывается, я совсем не могу писать казенных портретов — скучно. Впрочем, сам ви-

новат, надо было пообождать и присмотреться... Сегодня попробую вечером набросать княгиню пастелью и углем. Мне кажется, я знаю, как ее нужно сделать, а впрочем, не знаю — с живописью вперед не угадаешь. Как взять человека — это главное.

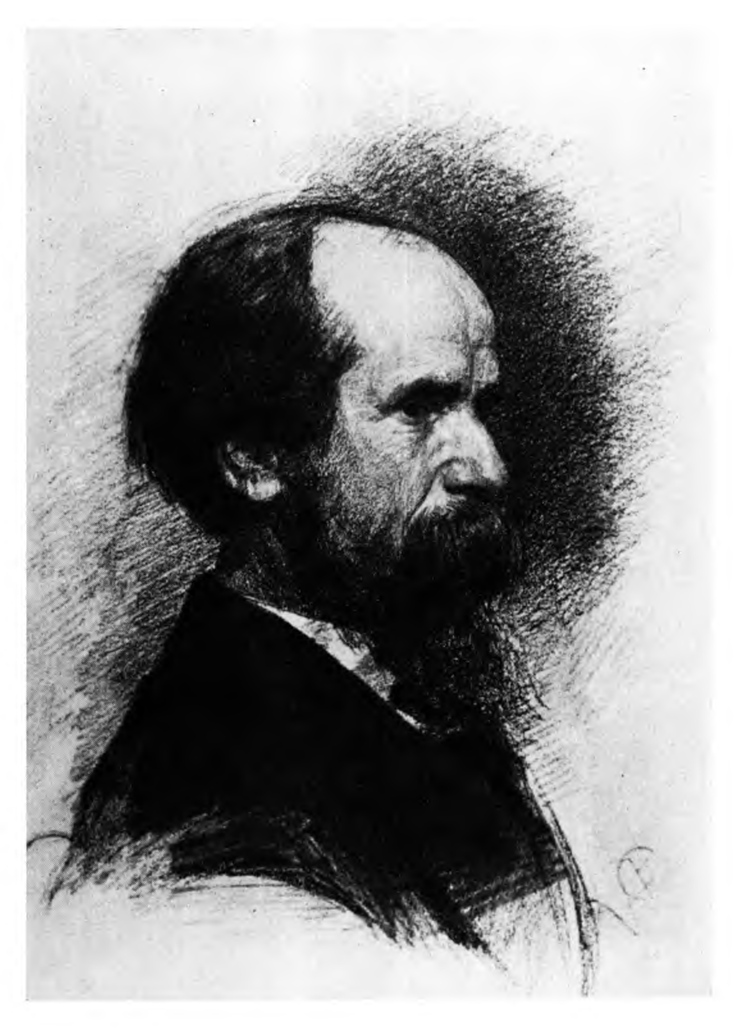
4 сентября. Ну-с, я вроде как бы окончил свои произведения, хотя, как всегда, я мог бы работать их, пожалуй, еще столько или полстолько. Заказчики довольны. Смех княгини немножко вышел. Пожалуй, удачнее всех князь на лошади, может быть потому, что не так старался,— это бывает».[99]

Далеко не всегда Серов писал портреты, как принято считать, по нескольку месяцев, но работал он, не щадя ни себя, ни модель. В работу уходил целиком. При поверхностном наблюдении можно было не заметить всей силы его творческого напряжения. Была какая-то легкость и гармоничность в движениях. С кистью или углем в руках он отходил, подходил к мольберту, смотрел на модель, на холст, на бумагу, делал несколько штрихов, опять отходил, иногда смотрел написанное в ручное зеркало. Движения были точные, быстрые. Не было ни глубокой складки на лбу, ни каких-либо мучительно напряженных, сжатых или опущенных губ, лицо было спокойное, сосредоточенное. А вот глаза — глаза взглядывали быстро, с таким напряжением, с таким желанием увидеть и охватить все нужное ему, что взгляд казался частицей молнии: как молния, он мгновенно как бы освещал все до малейших подробностей.

Николай Павлович Ульянов рассказывал, как Серов однажды писал вместе с учениками в Школе живописи натурщицу. На последний сеанс она не пришла. Серов был очень огорчен и раздосадован, необходимо было дописать руку. Один из учеников посоветовал ему закончить без натуры.



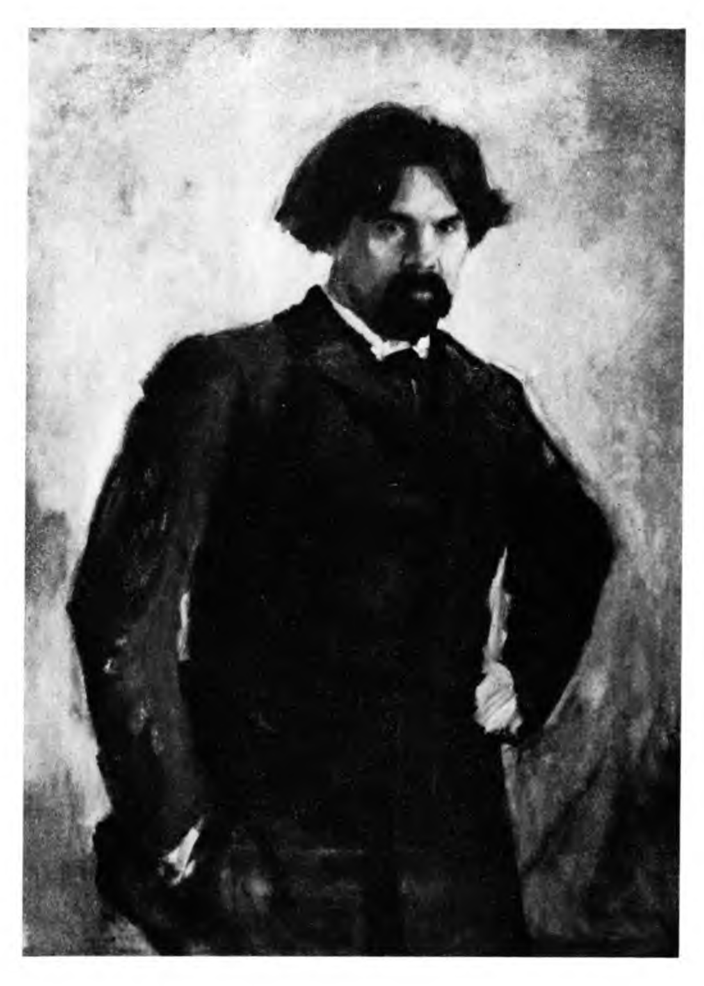
20. Горбун. 1880



21. Портрет П. П. Чистякова. 1881



22. Автопортрет. 1885



23. Портрет художника В. И. Сурикова. Конец 1890-х гг.

— Вы, вероятно, умеете,— сказал Серов.— Ну а я — не умею!

От портретов он безумно уставал, но писать приходилось много, хотя писал он далеко не всех. Приступиться к нему с просьбой написать себя или кого-либо из близких было делом трудным и волнительным, можно было получить отказ. Откажется — обидно, согласится — страшновато. Боялись его всевидящего глаза.

Так, например, когда Литературно-художественным кружком был заказан портрет Ленского и Южина, они оба очень боялись, как бы папа не изобразил их в карикатурном виде: оба они были полные, с брюшком.[100]

Гиршман умолял папу убрать руку, которой он как бы доставал золотые из кармана. Папа не согласился, сказав: «Либо так, либо никак!» Портрет этот у Гиршманов висел в дальней комнате.[101]

Помню, как к папе пришел Н. С. Позняков. Я сидела в соседней комнате, готовила уроки. Кто пришел к папе, не знала. Разговора за закрытой дверью не было слышно, только по интонации и по некоторым доносящимся словам можно было понять, что пришедший в чем-то папу уговаривал, а папа в свою очередь в чем-то убеждал пришедшего. Как выяснилось потом, Позняков приходил заказывать свой портрет. Знакомы они не были. Позняков был совсем еще молодым человеком. Папа недоумевал и все спрашивал: «Да зачем Вам нужен Ваш портрет?», «Как это так Вы вдруг заказываете свой собственный портрет?»

Позняков, по-видимому, сконфузившись того, что хочет иметь свой собственный портрет, сказал, что собирается подарить его своей матери-старушке, которую он очень любит. В конце концов папа согласился и, хотя и относился к заказу с небольшой иронией, потом увлекся и написал тот замечательный портрет, который, как и



24. Портрет кн. М. К. Тенишевой. 1898

картина «Похищение Европы», был в 1914 году летом на выставке русских художников в Швеции. Из-за войны с Германией эти вещи остались в Швеции — в музее в Стокгольме. Только летом 1941 года, т. е. через двадцать семь лет, они были возвращены в Россию за несколько дней до войны с той же Германией.

Н. С. Позняков, имя которого почти никому не известно теперь, был музыкантом, поэтом, человеком с

большим и тонким вкусом. В молодости его называли Дорианом Греем, влюбленным в себя Нарциссом.[102]

Как-то в Москве к папе приехала с визитом княгиня Орлова со своей приятельницей. Орлова была одна из самых блестящих женщин петербургского аристократического мира.

Сомов говорил мне, что он не видел ни одной женщины ни в России, ни за границей, которая умела бы так носить туалеты, как носила их Орлова. Нам очень хотелось на нее поглядеть. Как только они ушли, мы бросились к окнам. Орлова садилась на ожидавшего ее извозчика. На ней была огромная черная шляпа величиной с поднос, на которой лежали большие розы; сверху из окна, к нашему огорчению, можно было видеть только лишь шляпу и платье.

Обе дамы были так надушены, что в гостиной от стульев, на которых они сидели, долгое время сильно пахло духами.[103]

В 1900 году Серовым написан портрет Николая II в тужурке. Портрет этот был сделан по заказу Николая II в подарок государыне Александре Федоровне. Царь позировал во дворце в Царском Селе, куда папа приезжал из Петербурга. К приходу поезда подавалась карета, запряженная парой энглизированных лошадей, с подстриженными хвостами, с кучером и лакеем в ливреях.

Однажды с папой произошел забавный случай. Папа очень любил хорошие, добротные вещи. Как-то перед самой поездкой в Царское Село он купил замечательный перочинный нож. Нож этот был из первоклассной английской стали, с большим количеством различных лезвий. Был он небольшой, стального цвета, очень приятно ощущался в руке и по форме и по весу. Папа не мог на него нарадоваться. Усевшись в поданную карету, он ре-



25. Портрет А. К. Глазунова. 1899

шил еще раз полюбоваться на свою покупку, достал нож, раскрыл его, еще раз посмотрел на удивительную сталь, хотел его закрыть и — не смог: ножик оказался с секретом, продавец забыл его об этом предупредить. Вот уже близок дворец, а у папы в руках раскрытый нож. Сколько он его ни вертел, ни нажимал на различные части, нож не закрывался. Положение было преглупое. Выходить из кареты с ножом в руках было невозможно, положить в карман — был бы разрезан костюм и можно было поранить самого себя, оставить в карете — неудобно и жалко ужасно. От напряжения и спешки у папы сделалось даже сердцебиение. Подъезжают к крыльцу. Папа еще раз нажимает нож, уже не думая, где и как, вдруг нож подается и закрывается.

После того как был окончен этот портрет, Серов принес его в помещение, где происходило заседание членов «Мира искусства». В зале еще никого не было. Папа взял портрет и поставил его в конец стола на стул, на такую высоту, что руки Николая как бы действительно лежали на столе. Свет в зале был не яркий, фигура царя и лицо казались живыми. Отойдя в сторону, папа стал наблюдать за приходящими. Страх и полное недоумение выражались на лицах пришедших. Каждый, взглянув, останавливался как вкопанный. Портрет, кроме всех его живописных качеств, действительно был необыкновенно похож на Николая. Висел он в Зимнем дворце в спальне Александры Федоровны. В 1917 году матросы с особенной ненавистью кинулись на этот портрет, кинулись, как на живого человека, и не только разрубили его на множество кусков, но проткнули на портрете оба глаза. Куски этого портрета хранятся в Русском музее в Ленинграде, но реставрировать его невозможно: если бы даже и удалось собрать и склеить все куски, то глаз не существует — написать их мог бы только Серов.[104]



26. Портрет С. С. Боткина. 1900—1901

Интересно привести черновик нашего письма, посланного им А. А. Мосолову, начальнику Министерства двора его величества:

«Милостивый государь Александр Александрович! Должен Вам заявить, что вчерашняя беседа Ваша со мной произвела на меня в высшей степени тяжелое впечатление, благодаря замечанию Вашему, что я, пользуясь случаем, когда со мной не сговорились предварительно в цене, назначаю государю слишком высокую плату.

Не знаю, имеете ли Вы право бросать мне в лицо подобное обвинение.

Почему я назначаю столь высокую (по Вашему мнению) цену, на то у меня есть свои соображения — хотя бы и то, весьма простое, что до сих пор они (цены) были низки (по моему мнению) и гораздо ниже цен иностранных художников, работавших двору, каковы Беккер и Фламенг.

Во что мои работы обходятся мне самому, я не ставлю на счет Министерству, каковы, например: переезды из Москвы и жизнь в Петербурге, поездка в Копенгаген, когда писал портрет покойного государя Александра III, не ставлю в счет и повторения сего портрета акварелью взамен эскиза, впрочем была простая любезность (стоившая мне более месяца работы).

Не желал бы я упоминать обо всем этом — Ваше замечание вынудило меня на то. Во всяком случае, сколько бы я ни спросил — сколько бы мне ни заплатили — не считаю Вас вправе делать мне вышеуказанное замечание и покорнейше просил бы Вас взять его обратно.

Академик В. Серов».[105]

За портрет Серов назначил 2 тысячи.

Цена эта была по тем временам более чем скромная.



27. Портрет Мики Морозова. 1901

Сомов брал в то время за портреты ровно вдвое. Так, за портрет Генриетты Леопольдовны Гиршман, которую они писали почти одновременно в 1907 году, Серов назначил пять тысяч рублей, Сомов — десять тысяч.[106]

До последних дней своей жизни, несмотря на свое имя, папа не мог назначать больших цен, и определение стоимости работы и разговоры на эту тему с заказчиками были ему очень тяжелы и неприятны.

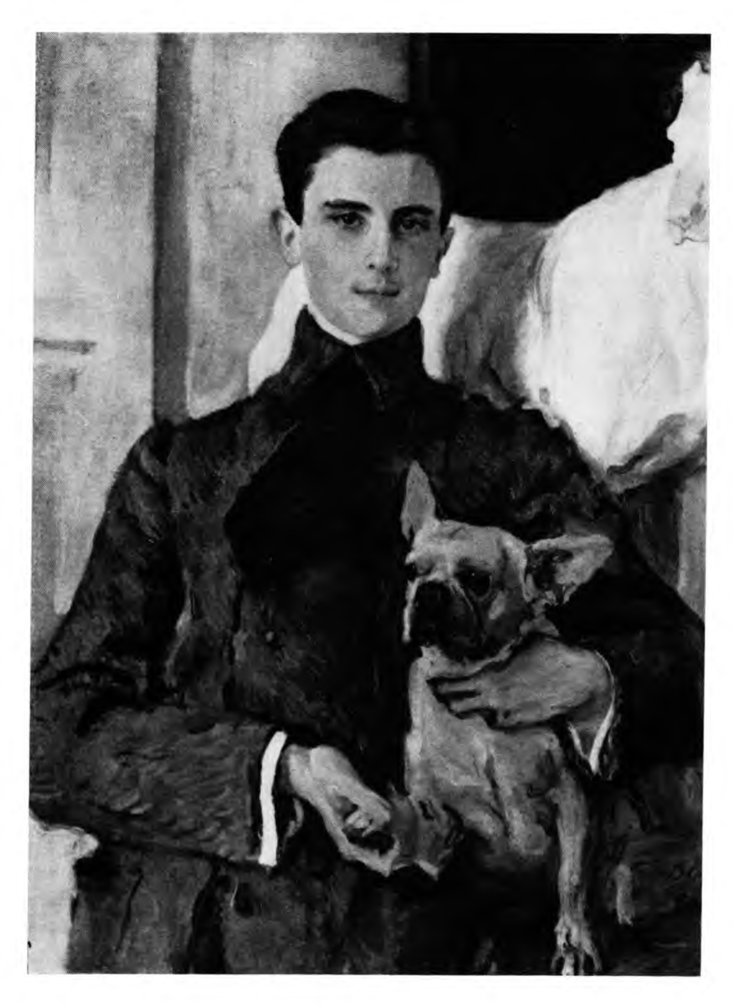
Как-то в разговоре с Николаем Павловичем Ульяновым папа спросил полушутя, полусерьезно: «Какую сумму можно было бы взять за шедевр?»[107]

Жили мы простой и, я бы сказала, скромной жизнью. Было все необходимое, все были одеты, сыты, дети учились языкам, музыке, посещали концерты, театры. Была в Финляндии дача, куда все наше многочисленное семейство ездило в продолжение тринадцати лет на отдых, но никаких ни в чем не было излишеств. И все же денег требовалось очень много. Мысль о заработке ни на минуту папу не оставляла.

Помню такую картину. Конец августа. С 1 сентября начинаются занятия, нужно ехать в Москву. Папы с нами нет, он уехал раньше на экзамены в Школу живописи. Летом он писал портрет М. П. Боткиной,[108] жившей на своей даче в восьми верстах от нас. Портрет был закончен, а деньги всё не получались; в надежде на них папа денег не оставил. Все было готово к отъезду. Вещи все уложены, дети одеты, у крыльца стоят два извозчика. Ждем дворника, которого послали к Боткиным за деньгами. Застанет он Боткина, даст тот денег — уедем, нет — придется слезать с извозчиков.

«Не нужно ли кого еще писать — черт возьми, а то плохо»,— так заканчивается одно из папиных писем к Илье Семеновичу Остроухову.[109]

Илью Семеновича Остроухова и папу связывала большая, настоящая дружба. Началась она в Абрамцеве, когда оба они были еще совсем юными. В Москве до женитьбы у них была общая мастерская. В 1887 году они вместе ездили за границу, в дальнейшем вместе работали в Третьяковской галерее в Совете и вместе выдерживали нападки за приобретение произведений молодых талантливых художников, как Сарьян, Крымов, Сапунов. Нападки бывали яростные, часто нелепые,



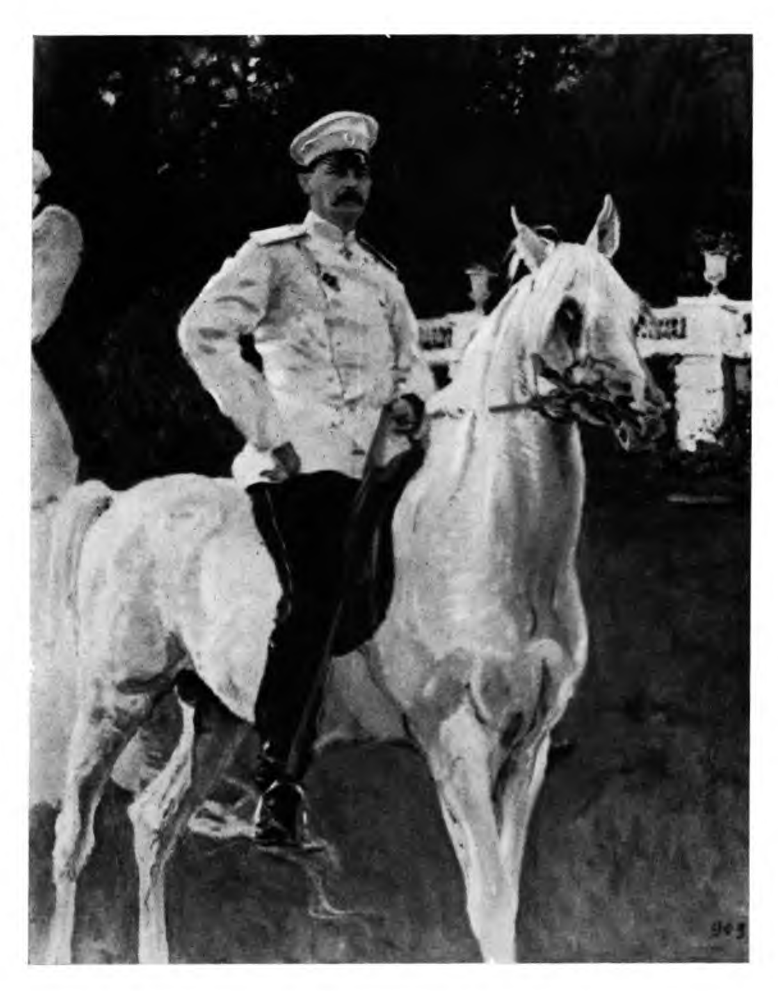
28. Портрет кн. Ф. Ф. Юсупова. 1902



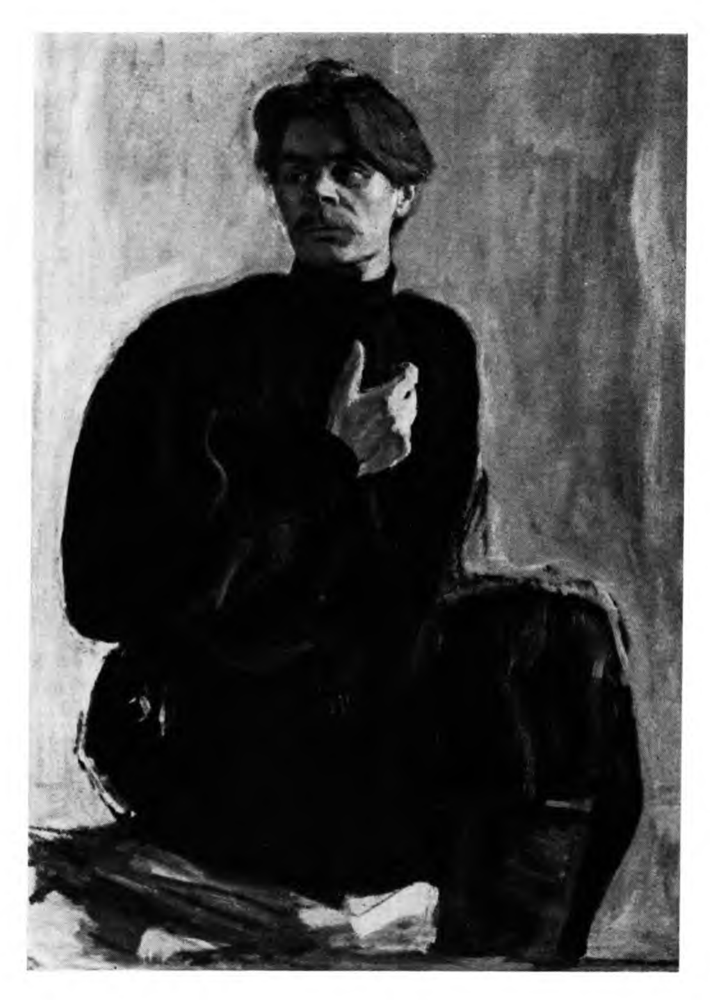
29. Портрет кн. З. Н. Юсуповой. 1900—1902



30. Портрет М. А. Морозова. 1902



31. Портрет кн. Ф. Ф. Юсупова-отца. 1903



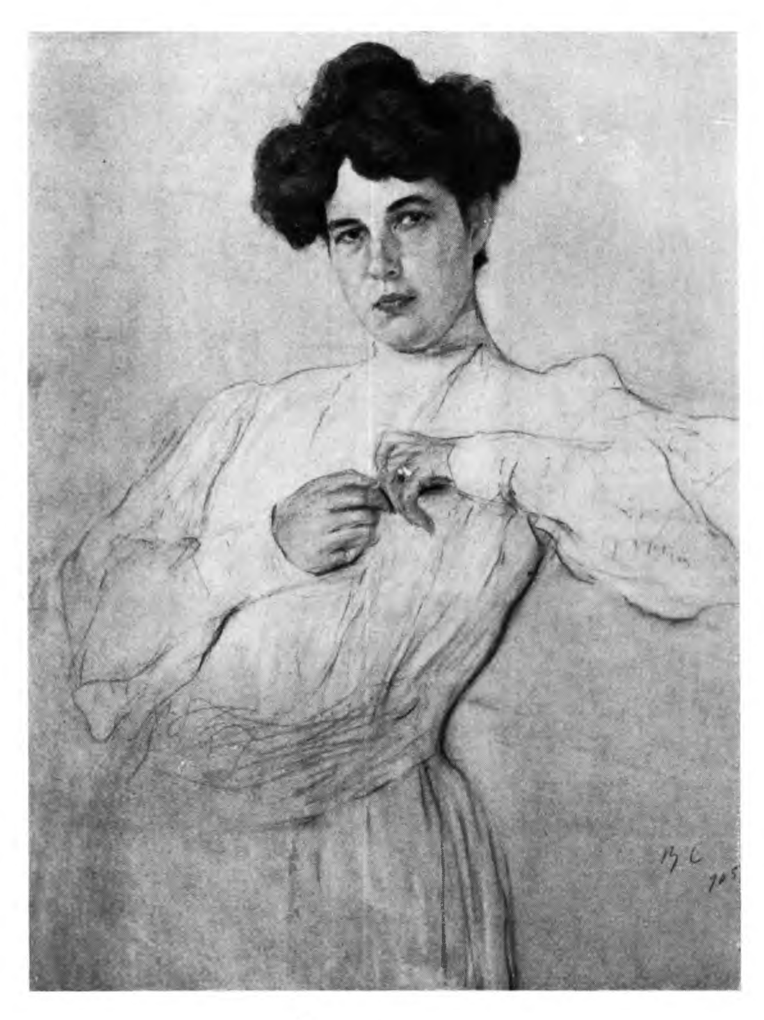
32. Портрет писателя А. М. Горького. 1904



33. Портрет К. А. Обнинской. 1904



34. Портрет артистки Г. Н. Федотовой. 1905



35. Портрет М. П. Боткиной. 1905



36. Портрет Е. С. Карзинкиной. 1906



37. Портрет артиста В. И. Качалова. 1908



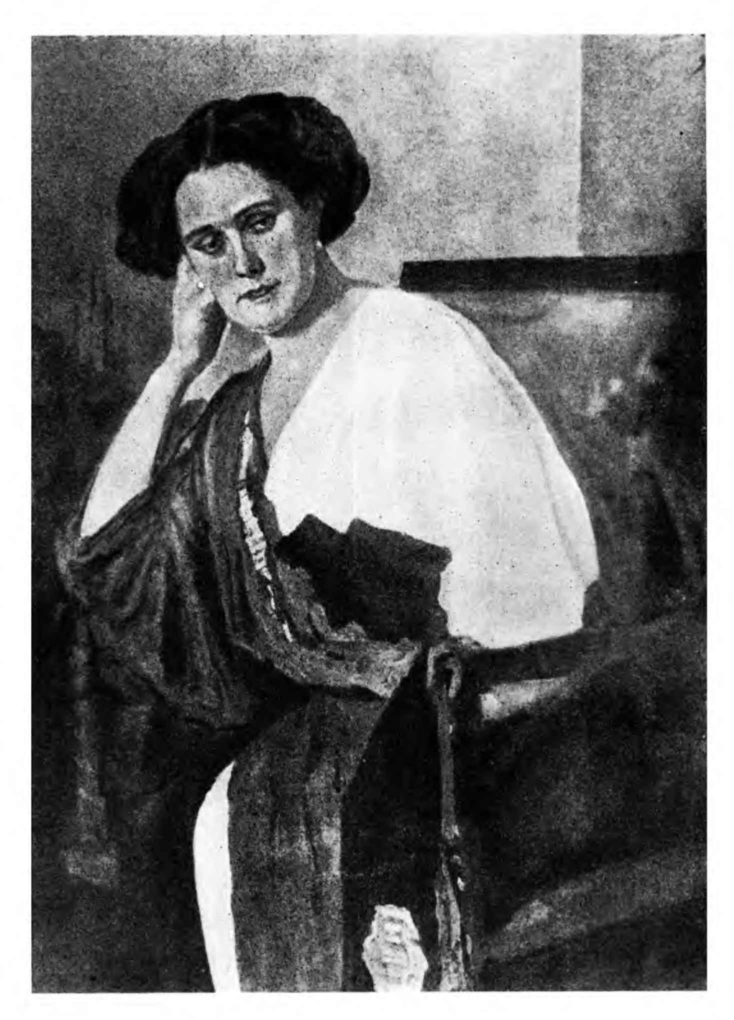
38. Портрет А. В. Цетлин. 1909



39. Портрет А. М. Стааль. 1910



40. Портрет О. О. Грузенберга и Р. Г. Грузенберг. 1910



41. Портрет Е. А. Балиной. 1911

исходили они, к сожалению, не только от гласных Думы, которые к искусству никакого отношения не имели и в большинстве случаев ничего в нем не понимали, но иногда и от художников. Бороться было и трудно, и досадно, и утомительно.[110]

Интересно привести отрывок из воспоминаний сотрудника Третьяковской галереи Н. Мудрогеля, который работал в ней с самого ее основания:

«Другой член Совета Третьяковской галереи — художник В. А. Серов — был, в противоположность Остроухову, до крайности замкнут и неразговорчив. Я не знаю другого человека, который был бы так молчалив, как он. Молча придет и молча же уйдет. Лишь в протоколах заседаний Совета коротенько отметит, согласен он с решением или не согласен. У него была манера постоянно держать папиросу в зубах. Закусит и так все время держит. На известном акварельном автопортрете он очень правильно изобразил себя: папироса в зубах, суровое лицо, гордый поворот головы. Во время заседаний Совета он постоянно рисовал карандашом на листах бумаги, положенных перед каждым членом Совета. Иногда это были отличные, очень сложные рисунки. После заседаний он сминал их, рвал, бросал в корзину под стол, а иногда так оставлял на столе. Я сохранил три таких рисунка. На одном из них он даже подпись сделал. Другой рисунок — намек на картину, которой он в это время был занят...

В галерее Серов руководил построением экспозиции. Как раз развеска картин лежала на мне, и поэтому двенадцать лет подряд я встречался с Серовым очень часто, но и с нами он был необычайно молчалив. Ходит, бывало, по залам, смотрит, думает, мысленно примеряет. Потом молча покажет мне рукой на картину и потом место на стене, и я уже знаю: картину надо вешать вот именно



42. Портрет Е. П. Олив. 1909



43. Портрет кн. О. К. Орловой. 1911

здесь. И когда повесим — глядь — экспозиция вышла отличная... Иногда он нарисует, как должны быть расположены картины, и замечательно хорошо это у него выходило...

Серов и Остроухов сильно дружили; Серов часто бывал у Остроуховых, и тут молчаливость Серова исчезала; он говорил много и охотно. Илья Семенович мне рассказывал, какой интересный вечер и ночь провели они вдвоем,— ночь, когда скоропостижно умер Серов. Он был необыкновенно возбужден, говорил очень интересно. Ушел он от Ильи Семеновича в четвертом часу утра — ушел веселый, бодрый».[111]

На всем протяжении двадцатишестилетней дружбы Ильей Семеновичем проявлено к папе огромное внимание, любовь и забота.

Илья Семенович (был он женат на Надежде Петровне Боткиной, дочери богатейшего купца-чаевика П. Боткина) ссужал папу деньгами, брал на себя разные хлопоты о выставках, покупал у папы иногда картины, давая тем самым возможность в нужную минуту поехать за границу, поправить здоровье, расплатиться с долгами.

Многие свои произведения Серов дарил Илье Семеновичу, некоторые отдавал за долги.[112]

В день папиной смерти так случилось, что у нас дома было денег — восемьдесят пять копеек.

Илья Семенович остался верен себе, верен другу. Несмотря на то, что горе его было огромно, он все решительно хлопоты по похоронам взял на себя, а также и расходы.

Когда траурная процессия подошла к Третьяковской галерее, где была отслужена лития, Илье Семеновичу сделалось плохо с сердцем; ему пришлось остаться в галерее, и на кладбище он быть не смог.

СЕРОВ, КОРОВИН, ШАЛЯПИН

Люди, мало знавшие Серова, были бы удивлены, узнав о том, каким он мог быть веселым и жизнерадостным.

Папа гостил иногда в имении Коровина. Там они — три друга — Коровин, Серов и Шаляпин — собирались для рыбной ловли.[113] Время проводили они беззаботно и веселились от души. По вечерам приходил управляющий, степенный мужчина, кланялся всем и вешал свою шапку всегда на один и тот же гвоздь. Папа гвоздь вынул и нарисовал его на стене.

Вечером приходит управляющий, здоровается и вешает на привычное место шапку, шапка падает, он подымает ее и спокойно вешает опять, шапка снова падает. Удивленный управляющий вешает еще — шапка падает. Тут он уже не на шутку струхнул и, побледнев, осенил себя крестным знамением, чем привел присутствующих в полный восторг.[114]

Там же, в имении, папа решил напугать Шаляпина и с этой целью спрятался под лестницу. Прошло часа два, а Шаляпин все не появлялся. В это время с почты принесли на папино имя телеграмму и стали его разыскивать. Пришлось выйти из своей засады. В этот момент появился и Федор Иванович. «Что ты тут делаешь?» — спросил он удивленно папу. «Хотел тебя напугать». — «Хорошо, что не напугал, при мне всегда револьвер, я мог с перепугу в тебя выстрелить». Папе было в то время сорок лет.

Как-то в Москве около двенадцати часов ночи раздался звонок. Горничная наша Паша, весьма бойкая и довольно хорошенькая, спросонья очень недовольная, накинула на себя теплый платок и спустилась по холодной лестнице открывать дверь. Раньше чем ее открыть, ввиду позднего времени, она спросила: «Кто там?» — «Шаляпин». — «Много вас тут Шаляпиных шляется». — «Да я правда Шаляпин, я к Валентину Александровичу». Услыхав имя Валентина Александровича, Паша поняла, что это действительно Шаляпин, смутилась, открыла дверь, поднялась вместе с Федором Ивановичем по лестнице и пошла будить папу. Весь дом спал. Шаляпин приехал звать папу с собой в деревню, ловить рыбу.

Письмо Шаляпина с припиской Коровина:

Антон! ! !
Наш дорогой Антон,
Тебя мы всюду, всюду ищем,
Мы по Москве, как звери, рыщем.
Куда ж ты скрылся, наш плут-он.
Приди скорее к нам в объятья,
Тебе мы — истинные братья.
Но если в том ты зришь обман,
То мы уедем в ресторан.
Оттуда, милый наш Антоша,
Как ни тяжка нам будет ноша,
А мы поедем на Парнас,
Чтобы с похмелья пить квас.
Жму руку Вам
Шаляпин-бас.

Ты, может, с нами (час неровен),
Так приезжай, мы ждем.
Коровин.



44. Портрет певца Ф. И. Шаляпина. 1905

Во время революции 1905 года Валентина Семеновна Серова организовала в Москве столовую для рабочих. Средства были очень нужны. Папа доставал деньги у всех, у кого только мог. Дали деньги и Шаляпин и Коровин. Помню, Шаляпин дал тысячу рублей.

Обстановка была очень напряженная. Черносотенцы, возмущенные бабушкиной деятельностью, прислали ей письмо такого содержания: «Графиня, если Вы не перестанете кормить рабочих, мы Вас убьем». Подъезжая однажды на конке к зданию, где помещалась столовая, бабушка увидала толпу, явно ее поджидавшую. Пришлось на этот раз вернуться домой. Папа очень за бабушку волновался. Потом уже была организована дружина из вооруженных рабочих, которая дежурила около столовой.

Как-то в те же революционные волнительные дни Шаляпин и Коровин присылают за папой лошадь. Сами они сидели в «Метрополе» и звали папу приехать.

Только что арестовали отца одной нашей хорошей знакомой. Когда раздался громкий звонок приехавшего кучера, все решили, что пришли за дочерью этого знакомого, которая находилась у нас. «Делать им нечего»,— рассердился папа, прочитав записку. Но так как лошадь была уже прислана, он поехал.

Шаляпин и Коровин завтракали и, выпивая, полушутя, полусерьезно рассуждали о том, куда лучше, в какой банк перевести за границу деньги. «А я,— сказал папа,— уже все перевел». «Как, куда?!» — «Прожил».

В 1910 году в Петербурге, в Мариинском театре, во время исполнения гимна (в театре присутствовал Николай II, шла опера «Борис Годунов». Бориса пел Шаляпин) Шаляпин встал на колени перед ложей, в которой находился Николай. Объяснял Федор Иванович свой

поступок артистическим подъемом, а не приливом верноподданнических чувств.

Этот факт папу ошеломил и глубоко взволновал. Помню, как папа ходил по комнате, подходил к окну, останавливался, подымал недоуменно плечи, опять начинал ходить, лицо выражало страдание, рукою он все растирал себе грудь. «Как это могло случиться,— говорил папа,— что Федор Иванович, человек левых взглядов, друг Горького, Леонида Андреева, мог так поступить. Видно, у нас в России служить можно только на карачках». Папа написал Шаляпину письмо, и они больше не видались.[115]

В 1911 году Шаляпин и папа оба были в Париже. Шаляпин рассказывал потом, что он видел папу в партере в театре. Безумно хотелось ему подойти, хотелось вернуть папину дружбу и любовь, но он не знал, как это сделать, с чего начать, что сказать, не знал, как папа к нему отнесется. Мучимый сомнениями, он так подойти и не решился. Боясь же встретить папу случайно, он поднялся на верхний ярус и просидел там до конца спектакля.

Весть о папиной смерти застала его в Петербурге. Он прислал маме телеграмму: «Дорогая Ольга Федоровна, нет слов изъяснить ужас, горе, охватившее меня. Дай Вам бог твердости, мужества перенести ужасную трагедию. Душевно с Вами. Федор Шаляпин».

В 1912 году, в первую годовщину папиной смерти, в Петербурге, в церкви Академии художеств, служили по папе панихиду. Федор Иванович пришел в церковь, встал на клирос и пел с хором до конца службы.

В том же году в Москве в Обществе любителей художеств был вечер, посвященный папиной памяти. Было много речей.

Коровин сказал, что в Серове художники утратили честного и непреклонного защитника их достоинств.

Репин произнес страстную, бурную речь, полную любви и восхищения, которую закончил так: «Серов сказал бы: «Хм, хм», и в этих «хм», «хм» было бы больше смысла, чем во всех сказанных мною словах».

Приехал Шаляпин. В публике начался все более и более усиливающийся гул, всем хотелось увидеть Шаляпина. Последние слова Репина слушали уже плохо.

После Репина вышел Шаляпин. Речь свою он начал словами: «Серов был великий молчальник, кратки были его слова и дли-н-н-н-о было его молчание. . .»[116]

Коровин и папа были очень дружны. Папа любил Коровина нежно, в особенности в молодости, любил и ценил его исключительное живописное дарование и прощал ему многое, чего другому бы не простил.

В 1891 году у папы была небольшая мастерская в Пименовском переулке, по соседству с мастерской Коровина. В этой мастерской был написан портрет Коровина на диване. В ней было очень холодно, и Коровин уверял, что после позирования у него спина примерзала к стене.

Петр Петрович Кончаловский, тогда гимназист, со своими братьями студентами, Максимом Петровичем и Дмитрием Петровичем, часто приходил к Серову и Коровину.[117] Как-то они застали обоих художников во дворе, стрелявших из монтекристо по крысам, которых там было очень много. Оба художника были жизнерадостные, веселые, и всегда, говорит Петр Петрович, ожидалась от них какая-нибудь шутка.

Видались они часто, но у нас Коровин бывал редко. Встречались они с папой в Школе живописи, где оба преподавали, на выставках, на заседаниях, в ресторанах, у Шаляпина.

Иногда Коровин приходил к нам почему-то с черного хода. Жил он близко от нас и вызывал папу на лестницу.

Там они обычно обсуждали семейные конфликты Коровина.

Коровин по неделям не являлся на занятия в Школу живописи. Папа посылал ему с кем-нибудь из сыновей записку: «Может быть, зайдешь в школу. Платят деньги».

Коровин очень любил драгоценности, любил не за их стоимость, конечно, а за красоту игры камней и сочетания их с золотом. У него было много колец. Носил он то одни, то другие. Он всегда удивлялся и укорял папу за то, что тот не покупает их маме, и подарил маме сам очень красивые две брошки — одну старинную с голубыми сапфирами и жемчужинами, другую маленькую, сделанную по его рисунку в русском стиле. Он находил, что мама похожа на Жанну д'Арк, и подарил ей маленькую серебряную медаль с изображением Жанны д'Арк. Мама всегда носила ее вместе с часами.

Несмотря на любовь ко всему красивому, сам Константин Алексеевич бывал довольно неряшлив и неаккуратен в одеянии. Часто у него между брюками и жилетом торчала буфами рубашка. Папа называл его «паж времен Медичи».

Коровин был замечательным рассказчиком-импровизатором. Правда и вымысел переплетались в его красочных, блестящих рассказах. Они настолько были увлекательны, художественны и остроумны, что никого не интересовало распознавание истины от игры фантазии.

Иногда он говорил вещи несуразные. Так, во время японской войны зашел разговор о том, кто победит — русские или японцы. Коровин заявил, что японцы, так как у них кишки на четырнадцать аршин длиннее, чем у русских. Папа встал, отодвинув громко тяжелое кресло, на котором сидел, и проговорил: «Очевидно, пора идти спать».

Коровину очень нравились у жареных поросят уши. Как-то у нас к обеду был поросенок. Уши сильно обгорели, сделались какие-то страшные, коричнево-черные. Папа отрезал их, положил в конверт и послал с братом Сашей Константину Алексеевичу в подарок.

Особой стойкостью убеждений Коровин не отличался. Так, например, при расколе Союза русских художников на два лагеря обе стороны вели активную агитацию. Обиженные статьей Александра Николаевича Бенуа написали ему коллективный протест, под которым подписалось много художников. Коровин был против этого послания, но, как оказалось, несмотря на это, его подписал.[118]

«Коровин — молодец, — сказал папа, — мне ругал составителей бумаги, а сам подписался — он верен себе».[119]

Всеволод Саввич Мамонтов,[120] сын Саввы Ивановича, пишет в своих воспоминаниях о характерной сцене между двумя друзьями — Серовым и Коровиным, свидетелем которой он был:

«В 1907 году от всех служащих казенных учреждений отбирали подписку — обязательство не состоять членом противоправительственных политических партий. Серов и Коровин в это время были профессорами Московской школы живописи, ваяния и зодчества, где им и было предложено дать эту подписку. Серов наотрез отказался, несмотря на то, что за этот отказ ему грозило увольнение со службы. Коровин, безропотно подписавший обязательство, всячески уговаривал и упрашивал друга последовать его примеру. «Ну, Тоша, милый! Голубчик! — жалостливым, слезливым голосом умолял он Серова.— Ну, не ходи в пасть ко льву — подпиши эту прокламацию. Черт с ней! Ну, что тебе стоит. Подмахни, не упрямься!» Никакие увещания, никакие слезы не по-

действовали — Серов остался непреклонен; подписи не дал».[121]

В ноябре 1911 года Коровину исполнилось пятьдесят лет. Должно было быть его чествование. Коровин от юбилея отказался из-за траура по умершему другу».*

---

* Серов умер 22 ноября старого стиля 1911 года.

ФИНЛЯНДИЯ

На даче в Финляндии папа отдыхал от Москвы, от людей, от преподавания, а главное, отдыхал от заказных портретов. В Финляндии писал он пейзажи, своих детей — двух мальчиков на фоне моря, в ослепительный летний день, сына, купающего лошадь, наш двор с коровой и с котом — оба черные, с белыми пятнами; корову звали Риллики, а кота Укки.

Уговорил нас купить там участок Василий Васильевич Матэ. Они были с папой большими друзьями.[122]

Говоря о нем, папа иначе его не называл, как «милейший», «добрейший», «беспутнейший добряк». Василий Васильевич был действительно добрейшим человеком, страшно непрактичным, рассеянным, доверчивым. При весьма ограниченных средствах он был одержим покупкой земельных участков, почему всегда был в долгах и с трудом сводил концы с концами.

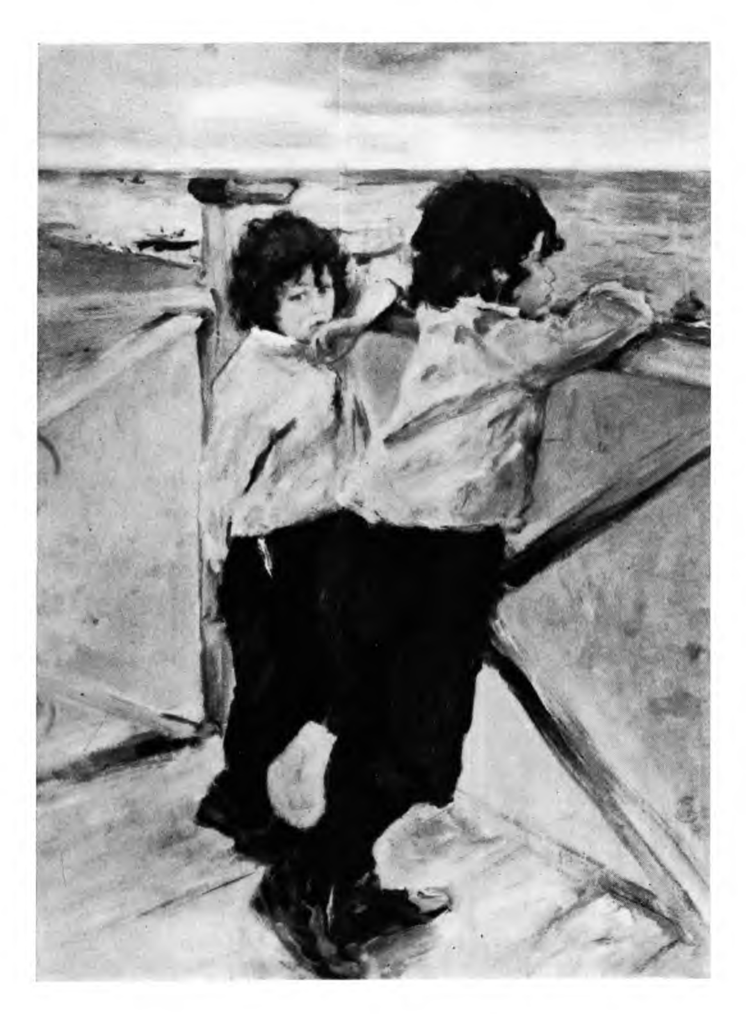
У Василия Васильевича было три небольших участка в Финляндии (дача его находилась в восьми километрах от нас.— *О. С.*) и один на Кавказе, где он хотел прикупить еще какой-то кусок земли. Осенью 1911 года вместе с папой они собирались туда поехать. В Финляндии у себя на даче он разводил огород, сажал какой-то необыкновенный французский салат, который приготовлял к столу обязательно сам, с какими-то особыми травами. Страдая постоянными бессонницами, он вставал страшно

рано: с четырех-пяти часов уже возился в огороде. Если погода была теплая, работал совершенно обнаженный. Увлекшись, он не замечал, что наступало время, когда вставали уже его домашние, могли пройти мимо соседи. Когда жена говорила ему, что неудобно, пора одеться, он уверял, что его никто никогда не видел и не видит.

Ида Романовна Матэ была очень гостеприимной, прекрасной хозяйкой, любила угощать. Все у нее было удивительно аппетитно и хотя и очень скромно, но всегда как-то особенно вкусно. Папа был очень привязан к их семье (состояла она из Василия Васильевича, Иды Романовны и дочери Маруси) и, когда приезжал в Петербург, большей частью останавливался у них в квартире при Академии.

Там же, в кабинете-мастерской Василия Васильевича, они работали бок о бок над офортами, и Василий Васильевич делился с папой своим огромным опытом и знаниями, давал ценные указания и советы.

В Финляндии, после поездки в 1907 году с Бакстом в Грецию, папа много и как-то радостно работал над «Навзикаей» и «Похищением Европы».[123] Море в картине «Похищение Европы», судя по оставшимся альбомным зарисовкам и акварелям, Адриатическое. В «Навзикае» же море и песок больше всего напоминают Финский залив. Оно около нас было мелкое, какое-то не совсем настоящее, но по тонам очень красивое, в серовато-голубоватой гамме. Среди воды выступали мели. На мелях сидели одна за другой, как нанизанные бусы, белоснежные чайки. Часто в жаркие дни приходило стадо коров пить воду, вода была там пресная. Коровы шли, медленно подымая ноги, хотя в мелкую, но все же воду. Дойдя до мели, они останавливались и застывали. Так стояли они часами, не двигаясь. Можно было подумать, что они окаменели; лишь изредка, по помахиванию хво-



45. Дети. 1899

стов или движению челюстей, видно было, что это живые существа.

Дача была большая, деревянная, отделанная внутри некрашеными досками — вагонкой. Комнаты высокие, окна очень большие. Вся она была светлая, чистая, наполненная чудным финским воздухом. Ничего в ней не было лишнего, все как-то складно. Была она простая и вместе с тем особенная. У папы на втором этаже была большая комната-мастерская, с огромными окнами почти во всю стену с двух сторон, кирпичной побеленной печкой и маленьким балкончиком, на котором он часто любил стоять нога за ногу, облокотившись на перила, и смотреть на море, на купающихся мальчиков, на парусные финские лайбы, проплывающие в Кронштадт или Петербург.

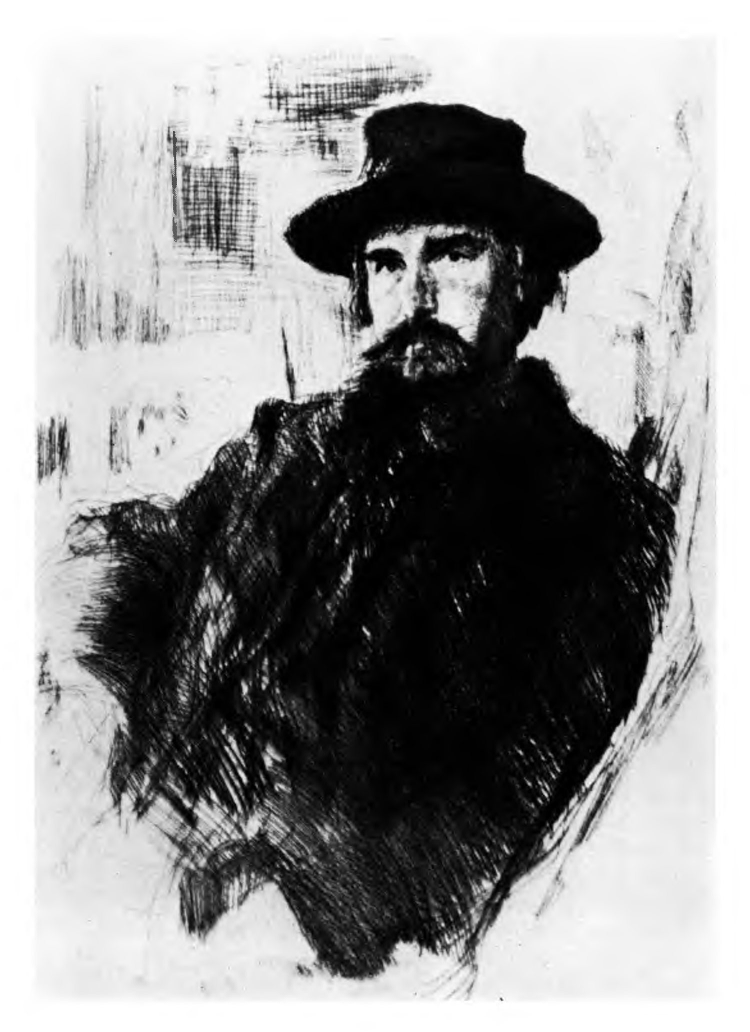
На стене в мастерской висела парижская афиша — на синем фоне балерина Павлова — папиной работы. На круглом столе, покрытом набойкой, лежали книги, газеты, много номеров журнала «Симплициссимус». Финляндия в какой-то мере была заграницей, и многие издания, которые не пропускались цензурой в Россию, там имели право на существование.[124]

Дачников близко около нас не было.

В полутора километрах от нас на самом берегу моря была маленькая рыбацкая деревня — Лаударанда. В ней же строились большие финские парусные суда, чинились, паклевались и промазывались варом лодки.

По вечерам с моря возвращались рыбаки, в темных серых лодках лежала рыба, покрытая мокрыми сетями.

Папа с альбомчиком в руках приходил иногда посмотреть на рыбаков, на строящиеся суда. Возможно, что это зрелище вызывало в нем образ молодого Петра, изучавшего корабельное искусство в Саардаме.[125]



46. Портрет В. В. Матэ. 1899



47. Финляндский дворик. 1902

Гулять папа не любил. Я не помню с ним ни одной прогулки. Изредка удавалось вытащить его пройтись по лесу, в особенности если это было осенью, когда можно было тут же, совсем близко от дома, набрать целую корзину изумительных белых грибов. Финны белых грибов не ели, так что их никто не собирал. Да и все мы мало гуляли, всё больше вертелись около дачи.

Под вечер, в хорошую погоду, он играл иногда с нами в крокет, иногда с мальчиками стрелял из ружья в цель. Стрелял он без промаха. Как-то мальчики пой-



48. Купание лошади. 1905

мали в лесу змею и выпустили ее на берегу моря на песок. Несмотря на то, что она по цвету почти совсем сливалась с песком и уползала очень быстро, папа с первого же выстрела попал ей прямо в голову.

Папа каждый день ездил на лодке вместе с мальчиками купаться. Он хорошо плавал. Года за два до папиной смерти брат Саша выстроил собственную яхту. Им было сделано самим все, от начала до конца, единственно, что было заказано, это киль и паруса. Яхта была американской системы, очень легкая, плоскодонная, с



49. Портрет артиста И. М. Москвина. 1908

выдвижным килем. Брат управлял ею в совершенстве, и они с папой часто выезжали далеко в море.

Что папа любил — это ездить верхом. Ездил он прекрасно. Сидел в седле как-то крепко и вместе с тем легко. Так как мы жили далеко от станции (в двенадцати верстах), а ездить в Петербург приходилось довольно часто, решили купить лошадь. Поехал папа на ярмарку под Выборг вместе с Василием Васильевичем * и купил по своему вкусу лошадь, рыжую, со светлой гривой и хвостом. Это она изображена на картине «Купанье лошади» (Русский музей в Ленинграде).

Папа очень любил быструю езду, любил сам править. В Финляндии он вполне мог доставить себе это удовольствие. Дороги там были хорошие, а финские лошадки бежали очень быстро.

Одно лето у нас, кроме коровы, лошади, собаки, двух котов и нескольких кур, был еще поросенок. Папа заходил иногда в конюшню почесать поросенку тросточкой спину, отчего поросенок приходил в полный восторг,— похрюкивая от удовольствия, он закрывал глаза и от истомы ложился на бок.

На даче папа ходил в каком-то светлом сюртучке, который стал ему тесноват и у которого от стирки укоротились рукава.

Звали к обеду: в хорошую погоду — на террасу, в плохую — в столовую. Папа спускался веселый и бодрый, на руке у него иногда висел арапник. Проходя мимо мальчиков, он щелкал слегка хлыстом по их голым икрам. Мальчики все лето ходили босые. Обедали довольно шумно: народа ведь нас было много, каждый что-нибудь рассказывал, каждый хотел, чтобы его слушали.

---

* Матэ.

По вечерам папа, если был в настроении, читал нам Диккенса или Глеба Успенского. Читал очень выразительно и вместе с тем очень просто, ничего лишнего ни в интонациях, ни в жестах. Он мог бы быть прекрасным актером.

В Абрамцеве у Саввы Ивановича Мамонтова он много раз принимал участие в спектаклях, живых картинах и шарадах.[126]

Очевидцы не могут забыть его в немой роли лакея в пьесе Островского, в которой он затмил всех остальных исполнителей.

Самое любопытное — это то, что коренастый и, как принято считать, мешковатый Серов танцевал настолько хорошо и с такой легкостью, что исполнял, например, целую балетную партию одалиски в гареме хана в оперетте Саввы Ивановича «Черный тюрбан».

В другой раз родная мать, Валентина Семеновна Серова, на званом вечере у того же Саввы Ивановича не узнала его в той балерине, которая с легкостью исполняла на сцене различные балетные па и пируэты.

За несколько месяцев до смерти на маскараде, устроенном в день моего рождения, папа танцевал польку так весело и так легко, с таким, я бы сказала, пониманием сущности этого танца, как не танцевал ее никто из веселящейся молодежи.

Я знала еще только одного человека, который танцевал польку так же замечательно, хотя и по-другому, танцевал ее с восторгом,— это Иван Михайлович Москвин.[127]

Папа очень не любил сниматься, не любил своих изображений. Нет ведь ни одного его портрета, кроме репинского. Трубецкой сделал два карандашных наброска, есть автопортрет с папиросой — акварель, но все это лишь наброски.



50. А. П. Павлова в балете «Сильфиды». 1909

Из всего существующего больше всего папа похож, с моей точки зрения, на небольшой картине Леонида Осиповича Пастернака «Заседание в Школе живописи»; там изображены Серов, Аполлинарий Васнецов, Коровин, Архипов, Сергей Иванов и сам Пастернак. Папа очень похож, немного слишком выступает лоб, но в общем очень верно передана и папина поза, и его профиль.[128]

Александра Павловна Боткина[129] была как-то у нас на даче в Финляндии. Папа был в хорошем настроении, и ей удалось его снять и одного, и с мамой, и с мальчиками, верхом на лошади, в лодке. Снимки получились очень живые, очень похожие.

Бенуа, сколько ни порывался снять папу в Италии в 1911 году, так это ему и не удалось. Папа ловко увертывался, то прячась за маму, то за зонтик, то за прохожих, подтрунивая над неудачами Бенуа, иногда даже сердясь за его преследования.

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ, ЛЕВ ТОЛСТОЙ, ЛЕСКОВ

Летом 1906 года Николай Павлович Рябушинский,[130] зная, что Леонид Андреев живет в Финляндии недалеко от нас, обратился к папе с просьбой нарисовать его портрет для журнала «Золотое руно».

Тем летом писать портрета не пришлось.

В 1905 году Леонид Андреев предоставил свою квартиру для заседания ЦК РСДРП, в связи с чем подвергся репрессиям.[131]

После Свеаборгского восстания 1906 года,[132] боясь новых репрессий, Леонид Андреев уехал в Германию.

Он писал папе:

«Удалившись неожиданно в «пределы недосягаемости», ни о чем я так не жалею — из всего российского,— как о том, что не придется мне быть написанным Вами. Теперь, когда, с одной стороны, это было возможно, а с другой — стало невозможно,— скажу Вам искренно: уже давно и чрезвычайно хотелось мне видеть свою рожу в Вашей работе. Не суждено!

...Крепко жму руку и жалею, что не скоро придется нам увидеться и по-настоящему поговорить».[133]

Портрет был написан в 1907 году.[134] Леонид Андреев жил в пяти верстах от нас, где на высоком берегу Черной речки выстроил себе дачу. Строил ему эту дачу в норвежском стиле его родственник, молодой архитектор. Дача была простая, без всяких украшений, большая,

темного цвета, на вид довольно мрачная. В кабинете Леонида Николаевича был большой камин из блестящих темных изразцов. В комнатах по стенам висели огромные рисунки — увеличенные копии с рисунков Гойи работы Леонида Андреева.[135] Увеличение было сделано на глаз. Папа удивлялся такой точности увеличения и находил у Леонида Николаевича большие способности к рисованию.

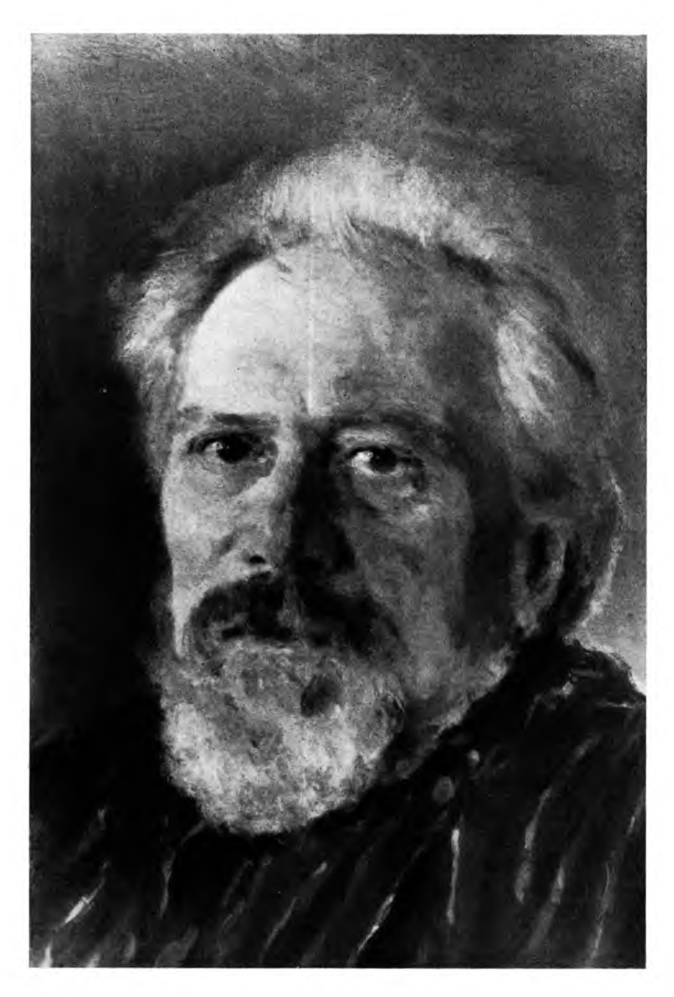
Леонид Андреев мечтал провести к себе на дачу электричество. «Захочу света,— говорил он,— и зажгу сразу во всех комнатах свет, чтобы свет был яркий, ослепительный».

Приходили мы к нему пешком или приезжали на лошади. Иногда он нас отвозил на своей моторной лодке. Лодка была очень красивая, выкрашенная в белый цвет, мотор сильный. Выйдя из речки, лодка быстро неслась по морю, разрезая острым носом воду. Леонид Николаевич стоял у руля. Его фигура в белом свитере, с откинутой немного назад головой, с тонким профилем на фоне неба и моря была очень красива и живописна.

В 1910 году я со своей подругой уезжала в Крым. Леонид Николаевич все отговаривал меня от этой поездки: «Что за охота Вам ехать, неужели Вам там нравится? Крым — ведь это торт, засиженный мухами».

Как-то пришел к нам, приблизительно в 1927 году, из Толстовского музея Шохор-Троцкий, почитатель Толстого, толстовец. Пришел он посмотреть находящийся у нас бюст Льва Николаевича работы Трубецкого — один из отливов, подаренный папе Трубецким,[136] а также узнать, нет ли у папы каких-либо зарисовок с Льва Николаевича. Таковых не было.

Шохор-Троцкий спросил меня, не знаю ли я, почему папа не писал Толстого. Я ответила, что портрет Льва



51. Портрет писателя Н. С. Лескова. 1894

Николаевича, по всей вероятности, был бы написан, если бы его заказало какое-либо общество или семья Толстых, как были заказаны портреты Стасова, Турчанинова, Муромцева — адвокатами, портреты Ермоловой, Южина, Ленского, Шаляпина — Литературно-художественным кружком и портрет Софьи Андреевны Толстой — семьей Толстого.[137]

Вопрос по сути был глубже: Шохор-Троцкого удивляло, как это, когда все, кто только имел счастье видеть Льва Николаевича, его или рисовали, или писали, или лепили, или фотографировали, как это такого художника, как Серов, не заинтересовал образ великого писателя.

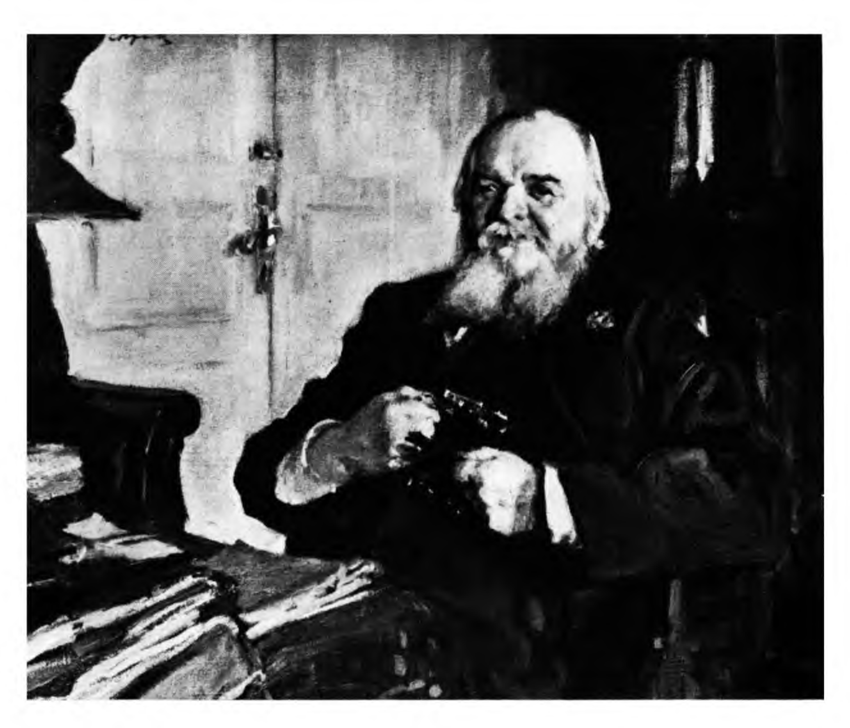
Возможно, что именно потому, что так много и, может быть, так назойливо и часто изображали Толстого, папе и не захотелось писать, может быть, была какая-нибудь другая причина — боюсь что-либо утверждать, так как от отца по этому поводу ничего не слыхала.

Помню только, как папа рассказывал о сыновьях Льва Николаевича — о ком именно, я не знаю. Когда папа писал Софью Андреевну, то как-то вечером кто-то из них уходил играть в карты. Лев Николаевич очень просил сыновей остаться дома, но никакие уговоры не помогли; они, очень грубо ответив отцу, уходя, с размаху хлопнули дверью. Лев Николаевич, глубоко опечаленный, молча отошел и сел в кресло. Папа говорил, что ему было ужасно больно за Льва Николаевича.

Когда умер Толстой, Серов был за границей.

«Рад я, что Лев Толстой,— писал папа в письме к маме,— закончил свою жизнь именно так, и надеюсь, что и похоронят его на том холме, который был ему дорог по детству. Рад я, что и духовенства не будет, так как оно его от церкви отлучило,— прекрасно.

А мне жаль все-таки Софью Андреевну, так она и не застала живым, т. е. в памяти».[138]



52. Портрет А. Н. Турчанинова. 1907

Тогда же, в письме к Илье Семеновичу Остроухову: «Льва Толстого нет оказывается... человек этот большой и много мучился, за что многое простится в его барстве. Побег его не шутка.

Твой Серов.

Где и что и как его хоронить будут — наверно воля его известна. Духовенство, полиция, полиция, духовен-

ство, кинематографы... Не знаю — что лучше — Эскориал? Тоже и католическая смерть не плоха. Что другое, а хоронят у нас в России преотлично и любят».[139]

В 1894 году, за год до смерти Лескова, папа написал его портрет.

Удивительно, что этот портрет, один из лучших, как мне кажется, серовских портретов, разделяет в какой-то мере участь самого Лескова.

Портрет недооценен, как недооценен до сих пор, с моей точки зрения, и сам Лесков, один из замечательнейших русских писателей, гуманнейший, обладающий изумительной красочностью и образностью речи, знавший Россию и русских до самых сокровенных глубин, любивший свою родину огромной любовью.

Зная, может быть, как никто, все ее недостатки, грехи и беды, он знал и все ее веселье и юмор, всю ее одаренность и все ее величие.

О серовском портрете Лескова нет ничего ни в некрологах о Серове, ни в монографиях, ни в журнальных статьях; единственно, кто вспоминает о нем,— это поэт Владимир Васильевич Гиппиус, писавший под псевдонимом Нелединский; в его книге «Томление духа» есть стихотворение, посвященное Лескову; вот несколько слов из этого стихотворения:

Из черной рамы смотрит мне в глаза
Глазами жадными лицо Лескова,
Как затаенная гроза,
В изображенье умного Серова.[140]

РАБОТЫ НА ИСТОРИЧЕСКИЕ ТЕМЫ

В 1898 году генерал Кутепов предложил Серову в числе других художников сделать несколько иллюстраций к задуманному им изданию «Царские охоты».

Воспроизведения должны были исполняться самыми усовершенствованными многоцветными способами, причем сюжет предоставлялось выбирать самим авторам.

Серов для первой акварели выбрал Елизавету Петровну. Сначала он работал без особого воодушевления. Ему казалось, что образы исторических персонажей ему не дадутся, но, увлекаясь все более и более, он написал «Екатерину на охоте», «Выезд Екатерины зимой» и целый ряд работ, посвященных Петру Первому.[141]

Лишь немногие знают, сколько времени, внимания, труда отдавал Серов изучению исторических документов, собиранию сведений о наружности изображаемого лица, о его характере, привычках, его манерах, образе жизни, обстановке, в которой жил, костюме, о его симпатиях и антипатиях.

Петр глубоко папу интересовал и волновал. Над ним он работал очень много.

В его альбомчиках остались записи о Петре. Имеется большое количество рисунков, набросков с маски Петра, с его восковой фигуры, с костюмов, шляп, обуви (в красках), даже есть точно обрисованная во всю величину подошва сапога. Много зарисовок «Монплезира».

Игорь Эммануилович Грабарь пишет, что в результате такой углубленной работы над историческими темами Серову удалось создать иллюстрации, которые «переросли свое первоначальное назначение, превратившись в полные глубокого значения картины из русской истории», и что Серов «сделал такого подлинного Петра, какого мы до того не видали, что это произведение одно из самых больших в истории русского искусства».[142]

У Серова есть несколько набросков проектов памятника Петру — на высокой колонне фигура шагающего Петра.

В 1910 году в Париже папа вылепил фигуру Петра, я ее не видала. Художники говорили, что она поразительна по силе выражения и мастерству выполнения.[143]

ГРЕЦИЯ

В 1907 году Серов и Бакст совершили интересную поездку в Грецию, о которой они мечтали много лет и вели нескончаемые беседы. Греция произвела на обоих огромное впечатление. Папа писал, что Акрополь — Кремль Афинский — нечто прямо невероятное, что никакие картины, никакие фотографии не в силах передать удивительного ощущения от света, легкого ветра, близости мраморов, за которыми виден залив и зигзаги холмов.

«Удивительное соединение понимания высокой декоративности,— пишет папа,— граничащей с пафосом, даже с уютностью, говорю о постройке античного народа (афинян).

Между прочим, новый город, новые дома не столь оскорбительны, как можно было бы ожидать. (Нет, например, нового стиля Московского и т. д.), а некоторые, попроще в особенности, и совсем недурны.

Храм Парфенон нечто такое, о чем можно и не говорить,— это настоящее, действительное совершенство».[144]

Папа привез множество набросков с греческих фигур, храмов, зарисовки берегов, зданий, акварельные этюды и просто красочные пятна моря, берега. Все эти наброски послужили потом к его картинам «Похищение Европы» и «Навзикая».

Попали они в Грецию в самую жару, когда никого из путешественников не было. Жара была такая, что им приходилось то и дело переодеваться.

Бакст описал это путешествие в своей книге «Серов и я в Греции», изданной в 1924 году в Париже.[145]

Это не является подробным описанием их путешествия. Бакст вспоминает лишь о некоторых эпизодах, сценах и настроениях. Написана эта книжка очень живо, очень ярко, очень искренно, и вся она пронизана огромной нежностью и любовью к Серову.

Только лишь к концу путешествия им удалось встретиться, наконец, не с албанцами, полутурками, сирийцами, населяющими Грецию, а с подлинным классическим, греческим типом.

«Высоко-высоко над нами (по дороге в Дельфы.— *О. С.*),— пишет Бакст,— острый глаз Серова заприметил полный поселянами воз, который только через час, осторожно и послушно спускаясь зигзагами, наконец повстречался нам. Мы чуть не закричали от восторга... Какие головы стариков, какой разрез глаз, какие крепкокованые овалы гречанок — совсем Геры, Гебы...

Девушки, крупные, черноглазые, чуть смуглые, с маленькими круглыми головками в черных туго повязанных на манер чалмы платочках, сидели, свесив ядреные, позолоченные солнцем ноги, голые до полных колен,— такого редкого совершенства, что даже слеза восторга ущипнула у носа... «Валентин, а ведь на коленях надо любоваться такими ногами — что Лизипп рядом с такою земною, живою красотою?!..»

Серов усмехался: «И ноги хороши и глаза хороши... Посмотри — первая: не то антилопа, не то архаическая дева из Акропольского музея;[146] жалко — сейчас девицы скроются — никогда больше не увидим таких — прощайте, статуи, навеки!..»

Мы разъехались; я даже не успел, занятый античными ногами, рассмотреть «маленькие бронзы», как после называл Серов тоненьких братьев дельфийских дев».[147]

1905 ГОД

В 1905 году Серов был свидетелем расстрела демонстрации 9 января в Петербурге. Он находился в Академии художеств, в окно видал шедшую толпу с иконами и портретами, видал, как по толпе был дан залп, как упали раненые и убитые.

Ему сделалось дурно.

Приехав в Москву, он имел вид человека, перенесшего тяжелую болезнь.

Президентом Академии художеств в то время был великий князь Владимир Александрович, дядя Николая II, он же командующий войсками Петербургского округа. Им и был дан приказ о расстреле демонстрации.

Серов и Поленов написали письмо и послали его графу Ивану Ивановичу Толстому, вице-президенту Академии художеств,[148] и просили письмо огласить в собрании Академии.

Папа надеялся, что Репин и другие художники-академики подпишутся под этим письмом, но никто больше не подписался.[149]

Письмо это было вызовом Академии, ее президенту, великому князю, и, в сущности, самому царю.

Письмо Толстым не было оглашено, и Серов демонстративно вышел из состава действительных членов Академии художеств.

Вот это письмо:



53. «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?» 1905

«Милостивый Государь граф Иван Иванович, посылаем заявление, которое просим огласить в собрании Академии.

В Собрание Императорской Академии Художеств

Мрачно отразились в сердцах наших страшные события 9 января. Некоторые из нас были свидетелями, как на улицах Петербурга войска убивали беззащитных людей, и в памяти нашей запечатлена картина этого кровавого ужаса.

Мы, художники, глубоко скорбим, что лицо, имеющее высшее руководство над этими войсками, пролившими



54. 1905 год. После усмирения. 1905

ми братскую кровь, в то же время стоит во главе Академии Художеств, назначение которой — вносить в жизнь идеи гуманности и высших идеалов.

В. Поленов
В. Серов»[150]

Впоследствии, когда Дягилев предложил папе написать еще раз портрет Николая II, папа ответил ему телеграммой:

«В этом доме я больше не работаю».[151]

В 1905 году папой сделан целый ряд карикатур на Николая II и рисунков на революционные темы. Неко-

торые из них были напечатаны тогда в журналах, некоторые же, по цензурным условиям, опубликованы быть не могли. К этому же времени относится эскиз «Похороны Баумана» (Музей Революции в Москве.— *О. С.*).[152]

Мысли и боль за свою родину его не оставляли даже тогда, когда он путешествовал по Греции, наслаждался Парфеноном, античными мраморами.

Узнав из газет о роспуске Думы, папа писал с острова Корфу маме, что опять весь российский кошмар втиснут в грудь, что руки опускаются и впереди висит тупая мгла.

«В газетах усиленно отмечается повсеместное спокойствие и равнодушие по поводу роспуска Думы. Кажется все величие (так называемое) России,— пишет папа,— заключается в этом равнодушии».[153]

В 1905 году, в день освобождения политических заключенных, папа вместе с толпой находился у таганской тюрьмы. Был он и в университете, когда там строились баррикады, и на крестьянском съезде,[154] и на похоронах Баумана.

Хлопотал о заключенных, жертвовал деньги и свои рисунки в фонд помощи революционерам.[155]

Ни к какой определенной партии он не принадлежал, но он был гражданином в наивысшем смысле этого слова и жаждал свободы для своей страны.

ПЕТЕРБУРГ

Летний сад. Полдень. Солнце высоко. Лучи его сквозь зеленую листву играют яркими зайчиками по траве, по дорожкам, по проходящим.

В аллее показываются двое элегантных мужчин. Один из них — высокий, стройный блондин с голубыми глазами, с красивым, аристократическим лицом. На безымянном пальце удивительно красивой тонкой руки два кольца. Другой — плотный, с черными, слегка опущенными вниз глазами, темный шатен с белой прядью седых волос, белый и румяный, губы как спелые вишни, кажется, чуть-чуть наколешь — и брызнет алый сок. Это Дмитрий Владимирович Философов и Сергей Павлович Дягилев — двоюродные братья. Идут они, радостные и гордые, гордые своей молодостью, красотой, одаренностью, и посматривают на всех не без доли нахальства. Связаны они не только родственными узами, они оба — горячие устроители кружка «Мир искусства».

Дмитрий Владимирович Философов — литературный критик, писавший и об искусстве, член редакции журнала «Мир искусства».

Сергей Павлович Дягилев — человек необычайной одаренности, издатель журнала «Мир искусства», организатор выставок.

Еще в 1905 году Борисов-Мусатов [156] писал в письме к Серову по поводу выставки русских портретов, устроен-

ной Дягилевым в Петербурге, в Таврическом дворце:[157] «Всю эту коллекцию следовало бы целиком оставить в Таврическом, и это был бы величайший музей в Европе портретной живописи. За это произведение Дягилев гениален и историческое имя его стало бы бессмертным. Его значение как-то мало понимают, и мне его сердечно жаль, что он остался один».[158]

Дягилев обладал огромным вкусом, большими знаниями и необыкновенным художественным чутьем. Сам он был музыкантом, учеником Римского-Корсакова. Папа, зная все недостатки Дягилева, отдавал ему должное.

Он говорил, что Дягилев — «человек с глазом». За все время их знакомства Дягилев ошибся только три раза.

В 1907 году Дягилев повез русский балет в Париж. С тех пор он целиком отдается театрально-балетной деятельности. Постановки его были изумительны. Танцевали лучшие балетные артисты. Художниками постановок были Бенуа, Бакст, Коровин, Серов, Головин. Русский балет завоевал всемирную славу.

Серовым в год смерти написан был занавес к «Шехеразаде» Римского-Корсакова.

В 1912 году он должен был в Париже писать декорации к балету Фокина «Дафнис и Хлоя».

«Мы ждали этого спектакля,— писал Бенуа,— как откровения».[159]

Папа в Петербурге показал эскиз занавеса к «Шехеразаде» комитету, т. е. Дягилеву, Бенуа, Баксту, Нувелю, Аргутинскому.[160]

Никто не ожидал увидеть то, что он сделал. «Вещь не эффектная, — писал о ней папа, — но довольно сильно и благородно — и в ряду других ярких декораций и занавесей она будет действовать приятно — скорее



55. Портрет С. П. Дягилева. 1904

похожа на фреску персидскую. Не знаю, кто и как ее будет писать. Думаю, не написать ли мне ее с Ефимовыми в Париже».[161]

По приезде из Рима в Париж, в мае 1911 года, Серов, не дождавшись от Дягилева обещанных денег и материалов для занавеса, холста, кистей и красок, закупил все сам, и вместе с Ниной Яковлевной и Иваном Семеновичем Ефимовыми, втроем, стали писать и в две недели его окончили.

«Пришлось писать с 8 утра до 8 вечера (этак со мной еще не было)» (письмо папы И. С. Остроухову).[162]

Первое отделение исполнялось при опущенном занавесе.[163]

«Самым блестящим образцом фантастического дара и сказочного очарования этого трезвого реалиста,— писали критики того времени,— можно считать его декоративное панно к балету Льва Бакста и Фокина «Шехеразада» — громадный холст, заслонивший всю сцену театра Шатлэ в Париже и осуществляющий в монументальных размерах интимную и пряную поэзию персидских миниатюр».[164]

Занавес к «Шехеразаде» был собственностью Серова, и был уговор, что после спектакля в Лондоне Дягилев должен вернуть его Серову. Осенью папа умер, занавес остался у Дягилева, и он его нам не возвратил.[165]

Размах у Дягилева был большой во всем и в денежных делах тоже, что приводило иногда не к очень благовидным результатам.

В Париже я присутствовала при громком разговоре Бакста с Дягилевым. Дягилев сидел в кресле, а рассерженный Бакст быстро ходил по комнате, возмущаясь Дягилевым, который не платил ему обещанных денег.

В это же время принесли телеграмму из какого-то города, где застряло несколько актеров балетной труппы,

которые, не получая от Дягилева денег, оказались в безвыходном положении.

«Здесь начинает собираться l'état-major du generallissime Diaghilew,— пишет Бенуа Серову.— Самого его (т. е. Дягилева) я застаю вчера в донельзя потемкинском виде (и вот как ты должен его написать) — в шелковом золотистом халате нараспашку и в кальсонах с горизонтальными полосками. Было уже около часу дня, но его светлость лишь изволили вылезать из кровати».[166]

В 1911 году, во время своего пребывания с балетом в Лондоне, во время коронации Георга V, Дягилев жил в одном из самых роскошных отелей, в котором даже двор был устлан ковром. Автомобили подъезжали к парадным дверям по мягкому ковру.

А вот одно из писем самого Дягилева к папе:

«Дорогой друг. Выставка поживает великолепно, она то, что называется, «превзошла все ожидания». Закрываем ее 26 марта, после чего я тотчас же еду за границу — сначала на Олимпийские игры в Афины, через Константинополь, а затем через Италию в Париж».[167]

Таков был треп жизни этого человека.[168]

ПАРИЖ

Весной 1910 года я была с папой в Париже. Была там недолго, проездом в Берк (местечко в Нормандии), где лечился от костного туберкулеза мой брат Антоша.

В Париже папа преображался, был бодрый и весь какой-то насыщенный, и выражение лица было другое, и походка. Выйдя утром из дома, он покупал розу и нес ее в руке, а иногда в зубах. Ходить он не любил и предпочитал ездить на извозчике, как бы медленно лошадь ни бежала. Он считал, что, идя в музей, не надо растрачивать своих сил на ходьбу.

Приехав в Париж, папа повел меня в Лувр. Поднявшись по лестнице, пройдя статую «Победы», остановился и, указав на стену с фреской Боттичелли, повернувшись ко мне, сказал: «Можешь молиться».[169]

Пройдя со мной по нескольким залам, останавливая меня перед вещами, на которые считал нужным обратить особое внимание, он оставил меня и пошел рисовать персидские миниатюры.[170]

Несмотря на то, что папа знал все музеи Европы, он, как только приезжал за границу, на другой же день с утра спешил в музей.

В 1909 году, за два года до смерти, он писал маме из Парижа: «Работаю и смотрю достаточно».[171]

С молодости у папы были две заветные страны, в которых он хотел побывать,— это Голландия и Испания.

В Голландии он был в 1886 году, двадцатилетним юношей, в Испанию попал лишь в 1909 году, когда писал портрет М. С. Цетлин, на их вилле в Биаррице, на берегу океана.[172] Несколько поездок к Пиренеям были сделаны вместе с Цетлиными на автомобиле, а потом папа поехал в Мадрид и Толедо.

Из Мадрида он писал маме: «Хорош здесь музей, ну, разумеется, Веласкез. Об этом и говорить не стоит — он совсем не так черен, как кажется на фотографиях,— все написано на легком масле не особенно задумавшись.

Хороши здесь и другие: Тициан всегда он верен себе и прекрасен, именно прекрасен. Мантенья, Дюрер, Рафаэль. Знаменитейший Гойя оказался много жиже и слабей...

Да, да, как же, видел бой быков вчера — неохота есть мясо. Мне кажется, Толстой должен стоять за них, как убедительное внушение к переходу в вегетарианство.

Настоящая бойня — крови фонтаны. Интересно, но не знаю, пошел бы я опять».[173]

Наработавшись за день в музеях, папа часто шел еще вечером рисовать живую натуру в студии Коларосси или Жюльена.[174]

Однажды в студии Жюльена с ним встретился Лев Львович Толстой,[175] который писал потом:

«Серов пришел порисовать вместе со скульптором Стеллецким.[176] Усевшись в уголку, он делал наброски.

Надо было видеть, с каким вдохновением и мастерством Валентин Александрович большими, твердыми штрихами заставлял жить на страницах своего альбома натуру. Долго смотрел он на нее, прежде чем рисовать, потом несколькими удачными линиями рисовал.

Иногда он быстро перевертывал страницу и начинал сначала. Значит, рисунок не удался.



56. Портрет М. С. Цетлин. 1910

Но когда он удавался, он уже больше не трогал его и, сидя без дела, дожидался новой позы.

В минуты перерыва я просил Валентина Александровича показать мне свои наброски, и мое впечатление от них было такое, что вряд ли в России есть второй такой рисовальщик, как Серов. Его наброски по силе не уступали Родену,[177] по правдивости и изяществу — превосходили его».[178]

Тогда же, в 1910 году, на вечерних «кроки» встретился с папой один из его московских учеников.[179] Они вышли из студии вместе. Проходя мимо гарсона и кладя ему на тарелку пятьдесят сантимов, папа воскликнул: «Вот как приятно, заплатил 20 коп., порисовал вдоволь и учить никого не надо!»

Шли они по бульвару Монпарнас, и папа все хвалил Париж: «Удивительный город, я первое время только ходил и восхищался — вот город-то, созданный для художников». Разговорились они, между прочим, и про Матисса,[180] имя которого тогда произносилось всеми и всюду. Серов отзывался о нем с улыбкой: «Некоторые вещи Матисса мне нравятся, но только некоторые, в общем же я его не понимаю».

Маме он писал тогда же: «Матисс, хотя я чувствую в нем талант и благородство, но все же радости не дает — и странно, все другое зато делается чем-то скучным — тут можно попризадуматься».[181]

Во время моего пребывания в Париже как-то днем должна была прийти к папе позировать Ида Рубинштейн. Писал он ее в помещении католического монастыря, в бывшей церкви.[182] Это помещение сдавалось внаем, и в нем поселились Иван Семенович и Нина Яковлевна Ефимовы. Папа присоединился к ним.

Когда Ида Рубинштейн шла по двору монастыря, из всех окон высовывались люди, которые буквально пожи-

рали ее глазами. Внешность ее была необыкновенна.

Папа говорил, что у нее рот раненой львицы, а смотрит она в Египет.

При мне Ида Рубинштейн пришла с Габриэлем д'Аннунцио и его женой, русской, очень красивой женщиной. Оба, и Габриэль д'Аннунцио и его жена, были влюблены в Иду Рубинштейн и не сводили с нее глаз.

Я видела их, когда они проходили мимо двери. Выйти к ним не решилась, так как не спросила у папы на это заранее разрешения, да и стеснялась по молодости лет.

Видала я Иду Рубинштейн в двух балетах: «Шехеразаде» и «Египетских ночах».[183] Должна сказать, что она была совсем не так худа, как ее изобразил папа, по-видимому, он сознательно ее стилизовал.

Портрет этот, как известно, наделал много шума. Папу упрекали в модернизме. Репин пришел в отчаяние от своего бывшего ученика, хотя писал потом, что даже самые неудачные произведения Серова суть «драгоценности». «Вот, для примера, его «Ида Рубинштейн». Но как она выделялась, когда судьба забросила ее на базар декадентщины» (Всемирная выставка в Риме в 1911 году.— *О. С.*).[184]

«Иду Рубинштейн» по настоятельной просьбе Дмитрия Ивановича Толстого папа продал в музей Александра III в Петербурге.[185]

Это приобретение вызвало ропот в некоторых художественных кругах, и раздались голоса, требовавшие удаления картины из музея. Серов писал по этому поводу М. С. Цетлин:

«Остроухов мне, между прочим, говорил о Вашем намерении приютить у себя бедную Иду мою, Рубинштейн, если ее, бедную, голую, выгонят из музея Александра III на улицу.



57. Портрет танцовщицы Иды Рубинштейн. 1910

Ну, что же, я, конечно, ничего не имел бы против — не знаю, как рассудят сами Рубинштейны, если бы сей случай случился. Впрочем, надо полагать, ее под ручку сведет сам директор музея граф Д. И. Толстой, который решил на случай сего скандала уйти. Вот какие бывают скандалы, т. е. могут быть. Я рад, ибо в душе — скандалист, да и на деле, впрочем».[186]

Дмитрий Иванович Толстой мечтал также получить в музей Александра III портрет Орловой.[187] Бенуа и Толстой считали портрет Орловой шедевром.

В июне мы с папой возвращались из-за границы.[188] В Германии в поезде нельзя ставить на полки чемоданы

больше означенной величины, в противном случае их нужно сдавать в багаж.

Один из наших чемоданов выступал на крошечный кусочек. Кондуктор очень серьезно обратил на это обстоятельство папино внимание. Папе пришлось долго убеждать его на немецком языке, прежде чем удалось уговорить оставить наш чемодан на полке.

Окно, около которого мы сидели, было полуоткрыто. От быстрого движения очень дуло. Я сидела лицом к движению; боясь, чтобы я не простудилась, папа обменялся со мной местом. Кондуктор, проходя по вагону, увидал какое-то перемещение — беспорядок, с его точки зрения,— и сейчас же вторично проверил наши билеты.

Все было иное, когда мы с папой подъехали к русской границе. После осмотра на таможне мы вошли в вагон II класса русского поезда. Тьма в вагоне была кромешная. Поставив кое-как наши вещи, носильщик ушел. Нащупав скамейки, мы сели. Пассажиров в купе, кроме нас, никого не было. Появился проводник. В руках у него было два фонаря: один зажженный, другой незаправленный. Под мышкой торчали свечи. Поставив зажженный фонарь на стол, он стал стругать свечку, чтобы вставить ее в другой фонарь.

— Неужели этого нельзя было сделать до того, как пришли пассажиры? — обратился папа к проводнику.

— Ничего, барин, сейчас зажгу. Вы не беспокойтесь.

Воды в умывальнике не оказалось. Добродушный и очень ласковый проводник и тут стал папу успокаивать. Принес воду в каком-то длинноносом кувшине и стал поливать папе на руки.

— Ну и удобства,— проговорил папа,— вот она, Россия. Что ты скажешь — и бестолочь и неряшество, а приятно чувствовать себя на родине, все сердцу мило.

Ночью нас, сонных, полуодетых, с подушками в руках, перевели на какой-то станции в другой вагон, так как наш оказался в неисправности.

В Петербург мы приехали ранним солнечным летним утром. Город в чистом, прозрачном воздухе казался вымытым. На Неве стояли огромные баржи. Мужики в рубахах навыпуск сидели на досках и степенно пили горячий чай.

Откуда-то выползли заспанные ребятишки с взлохмаченными волосами; остановившись, они щурились на ослепительное солнце. Тощий кот, соскучившись за ночь, терся, выгибая спину, об их голые ноги. От всей картины веяло каким-то невероятным покоем и чем-то до боли родным.

Несмотря на то что в Финляндии, у нас на даче, было очень хорошо, папа ужасно скучал по русской деревне и мечтал купить себе небольшой участок в средней полосе России.

1911 ГОД. СМЕРТЬ

В августе 1911 года была похищена из Лувра «Джоконда». Папа был этим страшно взволнован. Он писал Илье Семеновичу Остроухову, лечившемуся в то время в Карлсбаде, чтобы тот поехал в Париж, в Лувр, и посмотрел на пустую квартиру Джоконды, которая отбыла и куда — неизвестно... «А знаешь — Лувр без нее не Лувр,— пишет папа.— Ужасная вещь. Терзаюсь не на шутку. Все же, надо думать, что найдется,— если какой-нибудь южноамериканский миллиардер не заточит ее где-нибудь у себя в Буэнос-Айресе, в Монтевидео, Патагонии и т. д. Не думаю, чтобы это было делом помешанного — ну, тогда уж совсем дело дрянь...»[189]

Летом 1911 года была открыта Всемирная выставка в Риме.[190] Серову была предоставлена отдельная комната. Успех был огромный.

«Если уж короновать кого-либо на Капитолии за нынешнюю выставку, то именно его, и только его»,— писал А. Н. Бенуа о Серове.[191]

В Риме папа был вместе с мамой. Жили они в первоклассном отеле. Папа получил от Толстого деньги за портрет Иды Рубинштейн. «И теперь, как видишь,— пишет папа Остроухову,— гуляю по загранице. Как будто уж пора и домой, хотя в Париж, Рим приезжаю почти как в Москву или Петербург. Еду сейчас в Лондон вслед за нашей труппой (Дягилевский балет.— *О. С.*). Погу-

ляю еще немножко на коронации Георга V и затем в С.-Петербург морем — совершенно не в состоянии ехать через Германию. Совсем ее разлюбил».[192]

Дягилевский балет в Лондоне был блестящ. Серовский занавес к «Шехеразаде» имел большой успех. В Лондоне папа видел музеи, Хогарта, видел gala-спектакль с королем, раджами, магараджами, ездил верхом в Гайд-парке.

Папа вернулся к себе на дачу в Финляндию в очень приподнятом настроении. Такого рода приподнятость была несвойственна его характеру, казалось, что он ею заглушает какую-то внутреннюю, нарастающую в нем тревогу.

Однажды к папе в окно мастерской влетел маленький зеленый попугайчик «Inséparable». Откуда он мог прилететь — неизвестно, по всей вероятности, он находился у кого-нибудь из дачников. Попугайчик был необыкновенно красив. Папа сажал его на ручку серебряного зеркала и любовался соединением серебра, стекла и изумрудной окраской перышек.

Прожил попугайчик всего несколько дней; как известно, они не могут жить в разлуке, оттого и называются «Inséparables», т. е. «неразлучники». Как-то утром, войдя к себе в мастерскую, папа нашел попугайчика мертвым. Этот грустный, хотя и незначительный инцидент произвел на всех почему-то очень тяжелое впечатление — есть ведь примета, что влетевшая птица приносит в дом смерть.

Пробыв сравнительно недолго в Финляндии, папа собрался ехать вместе с Василием Васильевичем Матэ на Кавказ; по дороге он заехал к Дервизам в Домотканово.

Несмотря на то, что ему запрещены были после перенесенной в 1903 году операции резкие движения, он,

всегда очень осторожный, тут не удержался и стал играть со всеми вместе в городки. Игру эту он очень любил. Он быстро разбил город и вдруг почувствовал себя плохо.

Как оказалось, это был припадок грудной жабы.

Приехав в Москву, он пошел к врачу; сделали рентгеновский снимок, сказали — не уставать, поменьше курить.

Но, как будто бы вопреки рассудку, папа не только не стал беречься, но работал вовсю, писал сразу несколько портретов, работал над эскизами росписи столовой у Носовых. Он давно мечтал писать на стене, как писались фрески, и с радостью принял заказ Носовых. Сохранилось большое количество рисунков и эскизов к этой росписи.[193] Брал у одного старичка уроки письма яичными красками.[194] Почти совсем не отдыхал и не бывал дома. Его тянуло на люди. Ездил в концерты, в театры, в гости, на вечера «Свободной эстетики».[195] Папа, говоривший всегда мало, любивший молчать, стал часто заговаривать первым. Среди всего этого шума он вдруг замолкал, и лицо его становилось мрачным.

Еще в 1910 году папа писал маме: «Ты мне все говоришь, что я счастливый и тем, и другим, и третьим — верь мне — не чувствую я его и не ощущаю. Странно, у меня от всего болит душа. Легко я стал расстраиваться».[196]

«Был на могиле С[ергея] С[ергеевича] Боткина (Александро-Невская лавра в Петербурге.— *О. С.*). Нравится мне это кладбище — не озаботиться ли заблаговременно, так сказать. Но места дороговаты! — 700—800 рублей для одного».[197]

«Думаю я, не застраховаться ли», — писал папа из Биаррица за год до смерти. Ведь это надо будет сделать — не думаю, чтобы я прожил больше 10—15 лет».[198]

Не имея никаких запасов, расходуя все, что он зарабатывал на жизнь, он ужасался при мысли о положении, в котором осталась бы его семья в случае его смерти.

Последние годы жизни эта мысль почти не покидала его.

Так, занимая за несколько дней до смерти четыреста рублей у знакомого, он с сомнением переспросил его: «А вы не боитесь, что я умру, не уплатив? Впрочем,— добавил он,— если бы это и случилось, там есть мои картины, которые можно продать».

На посмертной выставке Серова[199] всех поразило невероятное количество работ — поразило пришедших на выставку, поразило близких и родных, думаю, поразило бы и самого Серова.

Когда, как было им столько сделано за такую его короткую жизнь (он умер сорока шести лет) и так незаметно для окружающих? Объясняется это отчасти тем, что он очень мало говорил о своих работах, очень мало о них рассказывал,— как видно, для его творчества ему не нужно было никакой словесной помощи.

Вечером, накануне смерти, папа сидел в столовой на маленьком диванчике; он собирался идти в гости, а за мною должны были зайти знакомые, чтобы идти в кинематограф. Папа сидел молча и вдруг сказал: «Жить скучно, а умирать страшно». В это время раздался на парадном звонок; папа встал и попросил дать ему из передней шубу и шапку, желая выйти с черного хода через кухню, чтобы не встретиться с пришедшими, которые могли его задержать.

Утром, на другой день, ему, как всегда, няня привела в спальню Наташу, младшую сестру, которой было тогда три года. Он любил с ней возиться. Она кувыркалась на кровати, взбиралась ему на ноги, прыгала, смеялась.

Но надо было вставать, ехать писать портрет княгини Щербатовой.[200] Папа попросил няню увести Наташу. Они ушли.

Папа нагнулся, чтобы взять туфлю, вскрикнул и откинулся на кровать. Няня прибежала наверх звать меня: «Скорее, скорее!» Я опрометью спустилась вниз и вошла в комнату.

Папа лежал на кровати, вытянувшись на спине, глаза были раскрыты, выражали испуг, грудь не дышала. Мама давала нюхать нашатырный спирт; я стала растирать ноги, и мне казалось, что они каменеют под моими руками.

Брат был послан за доктором Иваном Ивановичем Трояновским, другом нашей семьи. Иван Иванович сел на кровать и приставил трубку к сердцу. «Все кончено»,— сказал он и, весь согнувшись, подошел к маме.

День был солнечный, необыкновенно яркий, из окон гостиной был виден Архивный сад с пирамидальными тополями, белыми от инея.[201] На углу стоял, как всегда, извозчик, шли люди — взрослые, дети, шли мимо дома, занятые своими делами и мыслями. Я смотрела в окно и не могла поверить случившемуся.

Как, неужели так, так быстро и так просто, может кончиться жизнь?

Папа писал по утрам, как я уже говорила, портрет Щербатовой. Если почему-либо сеанс отменялся, посылался в соседний дом к телефону брат Юра (у нас телефона не было), который обыкновенно говорил: «Папа извиняется, он не может сегодня быть».

5 декабря Юра был послан к телефону и растерянно начал свою обычную фразу: «Папа извиняется, он не может прийти». В ответ на какой-то вопрос в телефон, помолчав, он вымолвил: «Он умер».[202]



58. Портрет кн. П. И. Щербатовой. 1911

Минут через двадцать приехал Щербатов,[203] большой, высокий мужчина. Быстрыми шагами пройдя по коридору, он вошел в спальню и рухнул на колени перед кроватью, на которой лежал папа.

Страшная весть быстро разнеслась по Москве. Стали приходить друзья, знакомые. Помню Николая Васильевича Досекина; он стоял в спальне молча, не спуская глаз с папы, лицо его выражало любовь и какую-то необыкновенную нежность. Стоял он тихо, слезы так и текли у него по щекам, по пиджаку.

Всю ночь раздавались звонки — это приходили телеграммы, одна за другой.

ДЕНЬ ПОХОРОН

Весь кабинет и гостиная заставлены венками. Венков из живых цветов такое множество, что их ставили в кабинете один на другой до самого потолка. Комната была как бы в густой, душистой раме. На мольберте — эскиз углем — «Диана и Актеон».[204] На столе — стакан с водой, чуть розоватой, с акварельной кистью в нем. Кругом — листки с рисунками, акварели, альбомчики.

Множество народу.

Мама беспокоится, чтобы дети были тепло одеты,— на улице сильный мороз.

Она еще не осознала всю глубину постигшего ее горя.

Через несколько месяцев после папиной смерти мама заболела тяжелой формой базедовой болезни, которая чуть не унесла ее в могилу.

На похороны приехали из Петербурга Бенуа, Добужинский,[205] Василий Васильевич Матэ.

Добужинский стоит, держа в руках букет белых, холодных лилий.

Бенуа какой-то маленький, серый, весь съежившийся, как от боли.

Раздаются последние слова панихиды — среди присутствующих движение. Пахнуло холодным воздухом: это открыли настежь парадную дверь.

К гробу подходят и подымают его на руки Виктор Васнецов,[206] Остроухов, Матэ и Коровин...

В коридоре, на криво стоящем стуле, не замечая суетящихся, мелькающих мимо него людей, одетый в шубу, сидит Философов, папин друг, только что приехавший из Петербурга. Он горько плачет. В его опущенной почти до пола руке — ветка сирени...*

Замечательно, что два папиных современника — один, ближайший его друг, художник и знаток искусства — А. Н. Бенуа, другой, встречавший папу лишь в обществе,— знаменитый поэт Брюсов, один — в Петербурге, другой — в Москве, после смерти Серова высказали о нем совершенно тождественные мысли.

И тот и другой говорят о том, что Серов, не любивший ярких красок, создавал своими полусерыми тонами впечатление многообразнейшей красочности.

Брюсов писал: «Серов был реалист в лучшем значении этого слова. ...Его глаз видел безошибочно тайную правду мира... и то, что он писал, выявляло самую сущность явлений, которую другие глаза увидеть не умеют. Поэтому так многозначительны портреты, оставленные Серовым... Портреты Серова почти всегда — суд над современниками, тем более страшный, что мастерство художника делает этот суд безапелляционным. Собрание этих портретов сохранит будущим поколениям всю безотрадную правду о людях нашего времени».[208]

«Серов, глубоко правдивый Серов, художник до мозга костей,— заканчивает свою статью Бенуа,— знал, что истинное искусство одно, что оно всегда правдиво по са-

---

* Ветка сирени, фарфоровая, была прислана сестрой Д. В. Философова — З. В. Ратьковой-Рожновой. И она и вся ее семья безгранично любили папу и преклонялись перед его талантом. Эта ветка долго украшала крест на папиной могиле, на Донском кладбище.[207]

мой ясновидящей природе своей, что оно всегда «реально». Кто скажет, что изумительнее, что художественнее, что правдивее — «Царство ли небесное» в изображении Беато Анджелико, чары ли Боттичелли и Корреджо, кошмарная ли фантастика Гойи, мистицизм ли Рембрандта или прелесть простой правды, озарение и освещение обыденной действительности в творчестве Тициана, Веласкеза, Гальса и Серова?

И вот, «не страшно» его назвать в ряду этих «страшных имен».[209]

Брюсов же заканчивает свою статью словами:

«Серов вошел в область, принадлежащую живописи, как в свое царство, державные права на которую ему принадлежат по праву рождения, вошел в самую середину ее, вошел бестрепетно по той самой дороге, где еще стоят триумфальные арки Тициана и Веласкеза, Тинторетто и Рубенса...

Несколько тяжелый, молчаливый, сосредоточенный Серов напоминал чем-то Тициана второй половины его жизни. И если бы Серову суждено было писать портрет Карла V, тот, конечно, еще раз нагнулся бы, чтобы подать художнику оброненную кисть».[210]

Москва, январь 1945 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Серов поселился с семьей в Москве осенью 1890 г. Вероятно, первые четыре года (1890—1894) Серовы жили в Малом Гнездниковском переулке в доме Крумбюгель. Вторая квартира была в Старопименовском переулке (ныне переулок Медведева) в доме кн. Кудашевой; с нее они съехали, предположительно, в 1897 г. В дальнейшем Серовым неоднократно приходилось менять квартиры. В доме Улановых в Большом Знаменском переулке (ныне 1-й Крестовский переулок), на углу Антипьевского (ныне улица Маршала Шапошникова), они жили с середины зимы 1900 г., предположительно, до 1906 г.: после возвращения с дачи в Финляндии в конце лета адрес Серовых переменился.

[2] Речь идет о Малом Знаменском переулке — ныне улица Маркса — Энгельса (образована соединением двух переулков — Малого Знаменского и Ваганьковского). В еще не изданной части переписки Серова адрес этот значится: Волхонка, дом Долгоруковых. Двоюродная сестра художника, Н. Я. Симонович-Ефимова, уточняет, что это был дом князей Долгоруковых — Петра и Павла, «где теперь Институт Маркса и Энгельса» (ныне Музей К. Маркса и Ф. Энгельса, улица Маркса — Энгельса, 5; см.: Симонович-Ефимова Н. Я. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. Л., 1964, с. 87). Серовы переселились в эту квартиру из дома кн. Кудашевой (см. примеч. 1) и жили в ней, предположительно, до 1899 г.

[3] Упомянуты: *Самуил Моисеевич Майкапар* (1867—1938) — композитор; *Леонид Осипович Пастернак* (1862—1945) — художник, жена его *Роза Исидоровна Пастернак* (урожденная Кауфман, 1867—1939) — пианистка; семья живописца-пейзажиста *Николая Васильевича Досекина* (1863—1935); семья *Александра Аполлоновича Мануйлова* (1861—1929) — профессора политиче-

ской экономии, в 1905—1910 гг. ректора Московского университета; семья *Петра Петровича Кончаловского* (1839—1904) — переводчика классиков западноевропейской литературы, книгоиздателя; *Александр Николаевич Бенуа* (1870—1960) — живописец, иллюстратор, художник театра, художественный критик и историк искусства, один из основателей объединения художников «Мир искусства» и создателей одноименного журнала, близкий друг Серова; *Сергей Павлович Дягилев* (1872—1929) — один из руководителей объединения «Мир искусства» и редактор (вместе с А. Н. Бенуа) журнала «Мир искусства», организатор «русских сезонов» в Париже (симфонические концерты, оперные и балетные спектакли); *Дмитрий Владимирович Философов* (1872—1940) — критик и публицист, один из основных сотрудников журнала «Мир искусства».

[4] *Павел (Паоло) Петрович Трубецкой* (1866—1938) — скульптор. Родился и умер в Италии, в России жил с 1897 по 1906 г. Преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

[5] Н. Я. Симонович-Ефимова, которая была на тринадцать лет старше О. В. Серовой, вспоминая те же обстоятельства выезда, сообщает о том, что Серов не сразу поселился в доме Улановых; сначала он «жил на Малой Дмитровке (ныне улица Чехова), близ Страстного, в мало понравившейся ему обычной городской квартире... Не без трудностей, связанных с нарушением контракта с хозяином дома, он бросил среди зимы эту квартиру... Серовы переехали тогда в Большой Знаменский... в двухэтажный дом купцов Улановых...» (Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч., с. 88—89).

[6] В семье Серовых в Москве (имеются в виду внучка и внуки художника — О. А. Серова-Хортик, Д. М. Серов и Г. А. Серов) в настоящее время хранятся: стол, два кресла и горка.

[7] Пастель «Из окна усадьбы» (1898) до 1924 г. находилась в собрании О. Ф. Серовой в Москве, сейчас местонахождение неизвестно, акварель А. Н. Бенуа «Финляндия» находится в собрании Серовых в Москве.

[8] Пейзаж К. А. Сомова «Весна в Версале» и сейчас находится в собрании семьи Серовых в Москве.

[9] Шкаф с игрушками, собранными Серовым, находится в собрании семьи Серовых в Москве.

[10] Письмо к О. Ф. Серовой. (Архангельское. 1903 г.).— Переписка, с. 149.

[11] Письмо к О. Ф. Серовой от 28 апреля 1911 г.— Там же, с. 315.

[12] Письмо к О. Ф. Серовой (Флоренция. 1911 г.).— Там же, с. 316.

[13] Письмо А. Н. Бенуа к Серову от 24 декабря 1905 г. — Там же, с. 360.

[14] Над эскизами-вариантами занавеса для постановки балета «Шехеразада» — музыка Н. А. Римского-Корсакова, «русский сезон» в Париже, 1911 г. (Театр Шатле) — Серов работал в Москве в 1910 — начале 1911 г. Занавес был написан в апреле — начале июня 1911 г. в Париже Серовым совместно с художниками И. С. Ефимовым и Н. Я. Симонович-Ефимовой.

[15] *Ольга Федоровна Серова,* урожденная Трубникова (1865—1927). Свадьба ее и Серова состоялась 29 января 1889 г. в Петербурге. Их дети: Ольга (1890—1946) — автор настоящих воспоминаний; Александр (1892—1959) — инженер, после революции жил за рубежом; Георгий (1894—1929) — артист Первой студии МХТ, руководимой Е. Б. Вахтанговым, после революции жил во Франции, где приобрел известность как кинорежиссер; Михаил (1896—1938); Антон (1901—1942); Наталья (1908—1950).

[16] Переписка, с. 314. *Ефимовы* — скульптор *Иван Семенович Ефимов* (1878—1959) и его жена *Нина Яковлевна Симонович-Ефимова* (1877—1948), двоюродная сестра Серова — художник. создатель (вместе с мужем) первого кукольного театра, автор ряда книг.

[17] Переписка, с. 314—315.

[18] Эти слова Серова содержатся в его письме к О. Ф. Серовой.— Там же, с. 169.

[19] Там же, с. 139—140.

[20] *И в другом письме* — цитируется не одно, а два разных письма.— Там же, с. 165, 179.

[21] Письмо к О. Ф. Серовой.— Там же, с. 157.

[22] В 1899 г. Серов был избран на трехлетний период членом Совета Третьяковской галереи, созданного после смерти П. М. Третьякова. Оставался членом Совета до конца жизни. так как каждый раз избирался заново (см. также примеч. 110).

[23] О портретах и работах на исторические темы см. с. 74—104, 135—136 настоящих мемуаров (отдельные главы). *Работал... над баснями.*— Имеются в виду рисунки к басням И. А. Крылова, над которыми Серов работал с перерывами в 1895—1911 гг.

[24] *Василий Осипович Ключевский* (1841—1911) — известный историк. В 1898—1911 гг. в Московском училище живописи, ваяния и зодчества читал курс русской истории. Работая над композициями на исторические сюжеты, Серов обращался к его трудам и трудам других русских историков — Н. И. Костомарова (1817—1885) и И. Е. Забелина (1820—1908).

[25] *Александр Николаевич Серов* (1820—1871) — композитор и музыкальный критик. *Валентина Семеновна Серова*, урожденная Бергман (1846—1924) — композитор, музыкальный критик, общественный деятель.

[26] *В 1909 году* — ошибка: поездку в Байрейт (Германия) на представление цикла опер Вагнера Серов совершил совместно с матерью и дирижером Л. Б. Хессиным летом 1902 г.

[27] Письмо к О. Ф. Серовой.— Переписка, с. 143.

[28] Письмо к И. С. Остроухову. Лондон, июнь 1911 г.— Там же, с. 265. *Впервые поставленный у Дягилева балет Стравинского «Петрушка».*— Речь идет об антрепризе С. П. Дягилева (см. примеч. 3). Премьера балета «Петрушка» (композитор И. Ф. Стравинский, сценаристы И. Ф. Стравинский и А. Н. Бенуа, художник А. Н. Бенуа, постановщик М. М. Фокин) состоялась в Париже в Театре Шатле 13 июня 1911 г.

[29] *Н. П. Ульянов* (1875—1949) — живописец, театральный художник, график, педагог. Ученик Серова по Училищу живописи, ваяния и зодчества. В его мемуарах (Ульянов Н. Воспоминания о Серове. М.; Л., 1945; перепечатано: Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 114—180) настоящий эпизод не содержится.

[30] Переписка, с. 315.

[31] *Павел Петрович Чистяков* (1832—1919) — исторический и портретный живописец, педагог; в 1872—1890 гг.— адъюнкт-профессор Академии художеств, с 1892 г.— профессор, с 1893 г.— действительный член. Значение Чистякова в истории русской живописи определяется главным образом его педагогической деятельностью. Серов учился у него в 1880—1885 гг. Учениками его в разное время были В. Д. Поленов, В. И. Суриков, В. М. Васнецов и М. А. Врубель.

[32] Цитируется по рукописи. Эти слова Симонович в ее книге (Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч., с. 92—93) выглядят чуть иначе.

[33] Письмо О. Ф. Серовой печатается по тексту первого издания настоящей книги.

[34] Серов. Некролог.— Речь, 1911, 24 нояб., № 323. Перепечатано: Серов в воспоминаниях..., т. 1. с. 444.

[35] Письмо к О. Ф. Серовой от 27 августа (1903 г.) — Переписка, с. 151.

[36] Там же, с. 182.

[37] Там же, с. 184.

[38] Письмо к О. Ф. Серовой от 4 апреля 1910 г.— Там же, с. 168.

[39] Теперь установлено, что Серов заболел не в ноябре, а в начале октября. Первое упоминание о болезни встречается в письме Д. Ф. Философова к В. Д. Розановой от 9 октября 1903 г. См.: Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 321. См. также дневниковую запись В. В. Переплетчикова от 29 ноября 1903 г. (там же, с. 72).

[40] *Алексей Евгеньевич Львов* (1850—?) — князь, гофмейстер, юрист; с 1894 г. был инспектором Училища живописи, ваяния и зодчества, с 1896 г.— его директором.

[41] *Илья Семенович Остроухов* (1858—1929) — живописец-пейзажист, музеевед, коллекционер, член Совета Третьяковской галереи (1899—1903), затем ее попечитель (1905—1913); один из самых близких друзей Серова. *Д. В. Философов* — см. примеч. 3. *Сергей Сергеевич Боткин* (1859—1910) — врач, профессор Военно-медицинской академии, коллекционер; был близко связан с членами «Мира искусства» и особенно дружен с Серовым.

[42] *Ей принадлежат четыре оперы...*— В. С. Серова написала не четыре, а пять опер: «Уриель Акоста», «Илья Муромец», «Мария Д'Орваль», «Мироед», «Встрепенулись». Опера «Уриель Акоста» была поставлена в Москве на сцене Большого театра в 1885 г. (премьера — 15 апреля); затем постановка была возобновлена в Москве в 1887 г. В декабре 1887 г. опера шла в Киеве. В. Д. Поленовым был сделан эскиз к четвертому действию («Синагога», Музей-имение В. Д. Поленова в Тарусе).

Опера «Илья Муромец» поставлена на сцене Частной оперы С. И. Мамонтова в Москве (премьера 22 февраля 1899 г.).

[43] Памяти В. С. Серовой.— Правда, 1924, 26 июня.

[44] В 1879 г. И. Е. Репин сделал с В. С. Серовой рисунок (местонахождение неизвестно), который использовал при работе над картиной «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году» (1879, ГТГ).

[45] Операция была сделана 25 ноября 1903 г. в лечебнице доктора Чегодаева хирургом Федором Ивановичем Березкиным. Источников, подтверждающих участие в операции хирурга Алексинского, не имеется. В числе врачей, присутствовавших на операции, кроме упомянутых С. С. Боткина и терапевта *И. И. Трояновского* (1855—1928), был, вероятно, *Алексей Петрович Лангово*й (1857—1939) — профессор Московского университета: он первым обследовал Серова и высказал правильное предположение о том, что у больного имеется перфорация (прободение) желудка. В середине января 1904 г. врачи разрешили Серову покинуть лечебницу. В апреле и мае Серов с женой совершил поездку в Италию (Рим, Венеция, Падуя, Равенна, Неаполь).

[46] Серов был избран преподавателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества осенью 1897 г. вместо выбывшего К. А. Савицкого, назначенного директором Пензенского художественного училища. Сначала Серов преподавал в натурном классе, с конца 1898 г. руководил портретно-жанровой мастерской (с 1901 г. совместно с К. А. Коровиным). И. И. Левитан (1860—1900) руководил пейзажным классом Училища с сентября 1898 г. до последних дней своей жизни. К. А. Коровин (1861—1939) — см. с. 108—116 (глава «Серов, Коровин, Шаляпин»).

[47] Ульянов Н. П. Мои встречи. Воспоминания. М., 1952, с. 84.

[48] Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 119. Автор сделала монтаж частей текста.

[49] *Владимир Дмитриевич Дервиз* (1859—1937) — один из ближайших друзей Серова. После окончания курса Училища правоведения он одновременно с Серовым и М. А. Врубелем (1856—1910) поступил в 1880 г. в Академию художеств, но ушел из нее в 1885 г., не закончив. Впоследствии — земский деятель. Муж двоюродной сестры Серова — Надежды Яковлевны Дервиз, урожденной Симонович (1866—1908). Автор воспоминаний о Серове.— См.: Искусство, 1934, № 6, с. 119—130; Серов в воспоминаниях..., т. 1. с. 206—215. В последнем случае воспоминания Дервиза переданы дословно.

[50] Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 135.

[51] Там же, с. 236.

[52] Там же, с. 135.

[53] *Степан Петрович Яремич* (1869—1939) — живописец, художественный критик, один из активных участников журнала и

объединения «Мир искусства». В годы Советской власти — искусствовед, художественный эксперт и музейный деятель. Его воспоминания цитируются по изданию: Серов. Рисунки. Очерк С. П. Яремича. Л., 1936, с. 16.

[54] *Эжен Изаи* (1858—1931) — бельгийский скрипач и композитор. Рисунок, о котором идет речь, сделан с него Серовым в 1903 г. Находился в собрании О. Ф. Серовой, Москва; затем в собрании А. И. Зилотти, Петербург, ныне — собрание И. С. Зильберштейна, Москва.

[55] Неизвестно, о каком произведении Серова идет речь.

[56] По словам Н. Я. Симонович-Ефимовой, эта мастерская находилась на Палихе и содержали ее «трое „взятых с воли" молодых людей», то есть не бывших учеников Училища живописи (см. Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч., с. 106).

[57] Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 234—235. *«Сытина поменьше»* или: *«Что вы запустили какую иллюминацию».*— Речь идет о признаках «коммерческой живописи». *И. Д. Сытин* (1851—1934) — крупный русский предприниматель в области издательского дела, полиграфического производства и книготорговли.

[58] Источник, из которого заимствована эта цитата, установить не удалось.

[59] Цит. по рукописи. Эти слова Симонович-Ефимовой в ее книге (Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч., с. 58) выглядят чуть иначе.

[60] Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 230—231. *Михаил Федорович Шемякин* (1875—1944) — живописец, в 1895—1899 гг. занимался в Училище живописи, ваяния и зодчества. После трехлетнего перерыва — с 1902 по 1905 г. — в мастерской Серова и Коровина.

[61] Письмо к инспектору Училища живописи, ваяния и зодчества В. Е. Гиацинтову (декабрь 1908 г.).— Переписка, с. 378. *Анна Семеновна Голубкина* (1864—1927) — скульптор. В 1891—1893 гг. занималась в Училище живописи, ваяния и зодчества, вначале на живописном отделении, потом на скульптурном. В 1894 г. училась в Академии художеств. В 1895 г. работала в студии Ф. Коларосси в Париже, в 1897 г.— у Огюста Родена (1840—1917). Прошение Голубкиной о разрешении заниматься по ее усмотрению в классах рисования и скульптуры помимо конкурсного экзамена и не числясь учащейся было получено училищем 3 августа 1908 г. Прошение это директором училища

было возвращено Голубкиной с указанием на то, что «правом работать в классах училища пользуются только лица, принятые в число учащихся на основании устава», и что «исключения из означенного правила допускаются лишь с высочайшего разрешения». Тем не менее по просьбе Серова вопрос о допуске Голубкиной к занятиям на указанных условиях был поставлен (5 сентября) на обсуждение Совета, который постановил ввиду известного Совету дарования бывшей ученицы ходатайствовать об удовлетворении ее просьбы перед высочайшей властью. Ходатайство Совета было направлено через попечителя училища, которым по уставу училища являлся московский генерал-губернатор. Таковым в ту пору был С. К. Гершельман (1854—1910) — генерал-лейтенант, командующий войсками Московского военного округа. Согласившись 9 октября направить это ходатайство, попечитель, однако, по наведении о просительнице справок 16 декабря уведомил дирекцию училища, что ходатайство Голубкиной «попечителем училища признано не заслуживающим уважения». Причиной отказа была политическая «неблагонадежность» Голубкиной, незадолго до того подвергшейся аресту и суду за революционную деятельность.

62 Серов, возмущенный капитуляцией училища перед генерал-губернатором, подал заявление о своем уходе из состава преподавателей директору А. Е. Львову 26 января 1909 г.

63 Серов в воспоминаниях..., т. 2. с. 139. *К решению самого главного из вопросов, не предусмотренных уставом.*— Речь идет о праве художника-руководителя делать отбор учеников по своему усмотрению, основываясь на единственном критерии — талантливости (что не было предусмотрено уставом училища).

64 Переписка, с. 380.

65 Там же, с. 379.

66 Там же, с. 380.

67 Других сведений об этом факте не имеется.

68 Серов. Некролог.— Речь, 1911, 24 нояб., № 323; перепечатано: Серов в воспоминаниях..., т. 1, с. 443—444.

69 Валентин Александрович Серов.— Русская мысль, 1911, № 12, 2 отдел, с. 119—120. Перепечатано: Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 466. *Валерий Яковлевич Брюсов* (1873—1924) — поэт и переводчик.

70 *Яков Миронович Симонович* (1840—1883) — врач, в последние годы жизни — заведующий тифозной палатой в Алек-

сандровской больнице в Петербурге. Занимался естественными науками и педагогикой. Автор ряда научных работ. *Аделаида Семеновна Симонович*, урожденная Бергман (1844—1933) — родная тетка Серова со стороны матери, видный педагог, организатор первых детских садов в России. Ей принадлежит ряд печатных работ, в том числе статья «О детском языке» («Мысль», 1880, № 5), шесть статей в журнале «Вестник воспитания» за 1896 и 1899 гг., книга «О детских садах» (М., 1896) и др.

[71] Серова В. С. Как рос мой сын. Л., 1968, с. 102—103.

[72] И. Е. Репин (1844—1930) сыграл огромную роль в жизни Серова. Девятилетним мальчиком Серов начал брать у Репина уроки в Париже (осень 1874 — лето 1875 г.), когда жил там с матерью и где Репин тогда находился в пенсионерской командировке. После трехлетнего перерыва, осенью 1878 г. занятия были возобновлены в Москве. Они продолжались до августа 1880 г., когда Серов уехал в Петербург и поступил вольнослушателем в Академию художеств.

[73] Серова В. С. Указ. соч., с. 103.

[74] *Мария Яковлевна Симонович* (1864—1955) — двоюродная сестра Серова, впоследствии вышла замуж за доктора С. К. Львова и жила в Париже. Скульптор. *Врубель же поехал по приглашению Прахова.*— М. А. Врубель в начале 1884 г. был приглашен в Киев историком искусства А. В. Праховым (1846—1916) для реставрационных работ в Кирилловской церкви XII в.

[75] «Летом» — портрет Ольги Федоровны Серовой (1895, ГТГ).

[76] «Девушка, освещенная солнцем» — портрет Марии Яковлевны Симонович (1888, ГТГ).

[77] Отрывок воспоминаний М. Я. Симонович-Львовой печатается по тексту первого издания настоящей книги. В опубликованном виде существует три варианта этих воспоминаний, включая настоящий (ср.: Искусство, 1938, № 4, с. 221—222 и Серов в воспоминаниях. . ., т. 2, с. 250—252).

[78] Серов в воспоминаниях. . ., т. 2, с. 114.

[79] Портрет Марии Яковлевны Львовой (1895, собрание А. Львова в Париже). На посмертной выставке произведений В. А. Серова (см. примеч. 199) портрет экспонировался только в Москве. *Перед самой войной, в 1941 году* — ошибка. Намерение М. Я. Симонович-Львовой передать портрет Третьяковской галерее следует отнести не к кануну Великой Отечественной войны,

а к 1939 г., то есть ко времени до начала второй мировой войны (см.: Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч., с. 73).

[80] Акварель «А. С. Пушкин на садовой скамье» (1899, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Ленинград). Выполнена для изд.: Пушкин А. С. Сочинения в трех томах. М., 1899. Издание товарищества А. И. Мамонтова (воспроизведена в т. 1).

В аллее стояла старинная длинная чугунная скамья в виде дивана.— В действительности это был «садовый диванчик ампирных, хороших пропорций, деревянный, но необыкновенно тяжелый... Мы долго считали диван чугунным» (Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч., с. 70).

Для фигуры Пушкина позировал... Дервиз.— Имеется в виду этюд «Владимир Дмитриевич Дервиз на скамье в Домотканове» (1892—1893, ГТГ).

[81] Цитируемый источник установить не удалось.

[82] Упомянуты: портрет Надежды Яковлевны Дервиз с ребенком (1888—1889); портрет Аделаиды Яковлевны Симонович (1872—1945), двоюродной сестры Серова (1889), которая тогда еще не носила фамилии Дервиз (по мужу — математику Валериану Дмитриевичу Дервизу, младшему брату В. Д. Дервиза); портрет Владимира Дмитриевича Дервиза (1890, собрание М. В. Фаворской, Москва); «Баба в телеге» (1896, ГРМ); пастель «В деревне. Баба с лошадью» (1898, ГТГ); «Октябрь. Домотканово» (1895, ГТГ); пастель «Стригуны на водопое. Домотканово» (1904, ГТГ); «Выезжающая из-за сарая лошадь» — теперь пастель «Зимой» (1898, ГРМ); «Масленичное гулянье» — один из вариантов композиции «Катанье на масленице» (ок. 1904, пастель) в Пермской государственной художественной галерее. Местонахождение других неизвестно; «Пруд» — теперь «Заросший пруд. Домотканово» (1888, ГТГ); «Русалка» (1896, ГТГ).

Целый ряд зимних пейзажей, осенних — наиболее значительные: «Осенний вечер. Домотканово» (1886, ГТГ); «Осень. Домотканово» (1892, Ивановский областной художественный музей); «Из окна усадьбы» (1898, пастель, местонахождение неизвестно); «Полосканье белья» (1901, местонахождение неизвестно); «Стог сена» (1901, Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева); «Дорога в Домотканове зимой» (1904, пастель, Рязанский областной художественный музей); «Конный двор в Домотканове» (1904, пастель, Пермская государственная художественная галерея). Возможно, что в Домотканове была написана «Осенняя ночь» (1909, Горьковский государственный художественный музей).

[83] *Прасковья Анатольевна Мамонтова* (1873—1945), в замужестве Рачинская. Племянница С. И. Мамонтова (1841—1918) — строителя Ярославской и Донецкой железных дорог, председателя правления Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги, видного деятеля в области русского искусства, мецената, с семьей которого Серова связывала многолетняя дружба.

Двоюродной сестры «Девушки с персиками».— Имеется в виду Вера Саввишна Мамонтова. Ее портрет кисти Серова широко известен под названием «Девочка с персиками» (1887, ГТГ).

[84] Серов в воспоминаниях. . ., т. 2. с. 247.

[85] Там же, т. 1, с. 40—41.

[86] Начиная со слов: *«для басни „Волк и Журавль"» он объездил все окрестные места Домотканова»* — использован текст воспоминаний В. Д. Дервиза (см.: Серов в воспоминаниях. . ., т. 1, с. 206—207).

[87] Серова В. С. Указ. соч., с. 55.

[88] Серов в воспоминаниях. . ., т. 2, с. 159—160.

[89] *Карл Кёппинг* (1848—1914) — немецкий художник, гравер, офортист и специалист по керамике. Во время пребывания Серова с матерью в Германии в 1873—1874 гг. Кёппинг давал ему уроки рисования.

. . .писал из Мюнхена своей невесте.— Летом 1885 г. Серов с матерью совершил заграничную поездку (Германия, Бельгия, Голландия). Речь идет о письме к О. Ф. Трубниковой от 20(7) июля (см.: Переписка, с. 88—90).

[90] *Абрамцево* — подмосковное село-усадьба, принадлежавшее с 1870 по 1900 г. С. И. Мамонтову (см. примеч. 83).

[91] И. И. Левитан приезжал в Домотканово зимой в конце 1899 г.

[92] Письмо написано не в 1910 г., как ранее считалось (см.: Переписка, с. 169), а около 20 марта 1909 г.

[93] Письмо к О. Ф. Трубниковой от 16 ноября 1887 г.— Переписка, с. 115. *«. . .пишет. . . о портрете своего отца»* — это ошибка. Замысел портрета композитора А. Н. Серова относится к следующему, 1888 г. В действительности в письме из Ярославля от 16 ноября 1887 г. Серов сообщал о работе над заказным портретом Е. Н. Чоколовой (собрание О. И. Рыбаковой, Ленинград).

[94] Письмо к О. Ф. Серовой. Biarritz [1910 г.].— Переписка, с. 178. *В другом письме о портрете Цетлин* — после этих слов

цитируется не одно, а три разных письма. *Мария Самойловна Цетлин* (1882—1976), урожденная Тумаркина — доктор философии, член партии эсеров. С 1908 г. жила за границей. Портрет ее написан осенью 1910 г. в Биаррице (местонахождение неизвестно).

95 Письмо к О. Ф. Серовой (1910).— Переписка, с. 178.

96 Там же, с. 179.

97 Письмо от 8 сентября 1910 г.— Там же, с. 255. Двойной портрет Оскара Осиповича и Розы Гавриловны Грузенбергов написан в 1910 г. в Сестрорецке (местонахождение неизвестно).

98 Письмо к О. Ф. Серовой. Сестрорецк, сентябрь (1910).— Переписка, с. 166 (в указ. издании ошибочно датировано 1909 г.).

99 *В 1903 году* — письмо к Ольге Федоровне Серовой. Архангельское. Август — в действительности это не одно письмо, а монтаж частей текста четырех разных писем; письмо от 4 сентября написано не в Архангельском, а в Москве (см.: Переписка, с. 147—150, 154). В этих письмах Серов упоминает о работе над следующими портретами: князя Феликса Феликсовича Юсупова, графа Сумарокова-Эльстона (1856—1928); его старшего сына — графа Николая Феликсовича Сумарокова-Эльстона (1883—1908) и младшего сына — графа Феликса Феликсовича Сумарокова-Эльстона (1887—1967), позднее князя Юсупова (все три в ГРМ), а также над рисунком княгини Зинаиды Николаевны Юсуповой (1861—1939) (не сохранился).

100 Двойной портрет актеров Московского Малого театра Александра Павловича Ленского (псевдоним, настоящая фамилия Вервициотти, 1847—1908) и Александра Ивановича Южина (псевдоним, настоящая фамилия Сумбатов, 1857—1927) (1907, ГТГ).

101 Речь идет о портрете Владимира Осиповича Гиршмана, московского фабриканта и коллекционера. Существует другой взгляд на трактовку Серовым образа Гиршмана: «Совершенно нелепы замечания в некоторых работах о Серове, где говорится о какой-то «социальной заостренности» этого портрета,— вспоминала Г. Л. Гиршман, жена В. О. Гиршмана.— Кто знал, как дружески Валентин Александрович относился к моему мужу, не мог даже предположить, что он способен сделать злостную карикатуру на Владимира Осиповича. <...>Серов поставил моего мужа в позу, которая напоминает автопортрет Тициана, висящий в настоящее время в Мадриде. <...> Схожесть поз поразительная. ...Муж позировал в конторе между делами, и по-

скольку у него всегда были заседания и встречи в многочисленных обществах, членом которых он состоял, то из-за боязни опоздать часто вынимал часы, прикрепленные к цепочке. <...> Именно этот жест и передан на портрете» (Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 333). Сообщенное Г. Гиршман послужило основой для предпринятых в последнее время попыток снять вопрос о критической направленности портретов Серова. Но этой точке зрения противостоит справедливость неоднозначной, сложной оценки, свойственной портретам мастера, особенно же поздним, в ряду которых портрету В. О. Гиршмана принадлежит одно из самых видных мест.

[102] *Николай Степанович Позняков* (1879—1941) — танцовщик, позже балетмейстер, пианист, профессор Московской консерватории по классу фортепьяно. *На выставке русских художников в Швеции* — допущена неточность: портрет Н. С. Познякова (1908, ГТГ) и картина «Похищение Европы» (1910, собрание Серовых, Москва) экспонировались на Международной художественной выставке в Мальмё (Швеция) в 1914 г.

[103] Серов писал портрет княгини *Ольги Константиновны Орловой* (урожденная княжна Белосельская-Белозерская, 1872—1923) в Петербурге. К работе он приступил в июне 1909 г. После неоднократных длительных перерывов портрет был завершен в начале 1911 г. Находится в ГРМ.

Орлова посетила Серова в Москве, предположительно, в 1909 г., до того, как была начата работа над портретом.

[104] Портрет Николая II в тужурке (1900). Местонахождение неизвестно. П. И. Нерадовский — художник, музейный деятель — вспоминал, что портрет «не был разорван на части, а был прорван местами. Оба глаза были испорчены — они были проткнуты насквозь». Авторское повторение портрета — в ГТГ.

[105] Переписка, с. 304—305.

[106] О. В. Серова в другом случае назвала не две, а четыре тысячи рублей (см.: Переписка, примеч. на с. 304). В действительности Серов назначил плату за портрет четыре тысячи рублей (см.: Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 510).

Так, за портрет Генриетты Леопольдовны Гиршман, которую они писали почти одновременно в 1907 году — допущена неточность. Портрет Г. Л. Гиршман, принадлежащий кисти Серова (1907, ГТГ), был написан гораздо раньше выполненного К. А. Сомовым ее портрета (1910—1911, Приморская краевая картинная галерея, Владивосток). По времени выполнения по-

следний близок к серовскому овальному портрету Г. Л. Гиршман, оставшемуся незаконченным (1911, ГТГ).

[107] Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 153.

[108] Речь идет о портрете *Марии Павловны Боткиной*, урожденной Третьяковой (1875—1952), дочери П. М. Третьякова. Это рисунок итальянским карандашом, мелом и сангиной (1905, ГРМ).

[109] Письмо от 7 августа 1905 г.— Переписка, с. 244.

[110] *В Москве до женитьбы у них была общая мастерская.*— В 1886—1888 гг. Серов работал вместе со своими друзьями — И. С. Остроуховым, М. А. Мамонтовым и Н. С. Третьяковым в нанятой ими мастерской на Ленивке. *В 1887 году они вместе ездили за границу.*— В мае этого года Серов вместе с Остроуховым и братьями М. А. и Ю. А. Мамонтовыми совершил поездку в Венецию, Флоренцию и Милан (проездом посетил Вену).

...вместе работали в Третьяковской галерее в Совете (см. примеч. 22, 41). Совет Третьяковской галереи в первом своем составе приступил к работе в июне 1899 г. В него вошли, кроме Серова и Остроухова: князь В. М. Голицын (председатель Совета и попечитель галереи), А. П. Боткина — дочь П. М. Третьякова, известный московский коллекционер И. Е. Цветков. Боткина, Остроухов и Серов составляли большинство в Совете. Приобретение ими для галереи работ художников круга «Мира искусства» — Врубеля, Рериха, Сомова, а несколько позднее мастеров других новых направлений — вызывало протест со стороны гласных Московской думы, вдовы Третьякова и частных лиц. Так, например, 23 января 1902 г. газета «Новости дня» поместила интервью, взятое у академика живописи и коллекционера П. М. Боткина, обвинявшее якобы весь Совет, но по существу направленное против Боткиной, Остроухова и Серова. Приобретения Совета вызывали резонанс в обществе. Выступления печати, чаще критические, чем одобрительные, заседания Московской думы, не раз обсуждавшей и осуждавшей деятельность Совета, заявления гласных думы — все это вносило немало беспокойства в жизнь Серова, который до конца своих дней оставался членом Совета.

[111] О. В. Серова сделала монтаж частей текста воспоминаний Н. А. Мудрогеля (1868—1942).— Новый мир, 1940, № 7; Серов в воспоминаниях..., т. 2. с. 489—490.

[112] *На всем протяжении двадцатишестилетней дружбы.*— Автор воспоминаний основывался на том, что наиболее раннее

из писем Серова к Остроухову датировано сентябрем 1885 г. Однако начало дружбы следует отнести к более раннему времени. Так, например, первое упоминание об Остроухове, «Семеныче», как его любовно называли в кругу близких, содержится еще в письме девятнадцатилетнего Серова к Е. Г. Мамонтовой (в 1884 г.).

Н. П. Остроухова (1855—1935) — дочь одного из богатейших людей Москвы П. П. Боткина, главы известного чаеторгового товарищества «Петр Боткин и сыновья».

Многие свои произведения Серов дарил Илье Семеновичу, некоторые отдавал за долги.— В собрании И. С. Остроухова в Москве было около сорока произведений Серова. Вот некоторые из них. Живопись: «Волы» (1885); «Площадь св. Марка. Венеция» (1887); «Набережная Скьявони в Венеции» (1887); Портрет И. С. Остроухова (1902) и др. Рисунки и акварели: «Улица Торнабуони во Флоренции» (1904); «Лошади у пруда» (1905); Портрет М. Н. Ермоловой (1905) (этюд для портрета 1905 г., находящегося в ГТГ); Портрет пианистки Ванды Ландовской (1907); «Карета» (1908); Портрет балерины Анны Павловой (1909); Портрет Иды Рубинштейн (1910) (эскиз портрета); «Габриель Д'Аннунцио, Ида Рубинштейн и Голубева» (шарж, 1910—1911) и др. В 1929 г. эта коллекция поступила в Государственную Третьяковскую галерею (в составе Гос. музея иконописи и живописи им. И. С. Остроухова).

113 Дача Коровина находилась на берегу реки Нерль (левый приток Клязьмы), в трех верстах от станции Итларь Ярославской железной дороги. *Федор Иванович Шаляпин* (1873—1938) — артист.

114 Об этой истории, но уже не с управляющим имением, а с маляром, старшим мастером декоративной мастерской Василием Беловым, рассказывает К. А. Коровин в книге «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь» (Париж, 1939). Рассказы о Серове, извлеченные из этой книги, перепечатаны в издании: Серов в воспоминаниях..., т. 1, с. 339—357.

115 *В 1910 году... в Мариинском театре* — в действительности так называемый эпизод с коленопреклонением произошел на премьере спектакля «Борис Годунов» в Мариинском театре 6 января 1911 г.: Шаляпин вместе с хором театра исполнял гимн «Боже, царя храни», стоя на коленях. Теперь известно, это отнюдь не было сделано, чтобы выразить верноподданнические чувства, как могло показаться на первый взгляд. Участники хора были намерены после исполнения гимна просить царя

о повышении жалованья. Шаляпин, как он сам объяснял позднее, совершенно не был в курсе готовящегося, и когда увидел, что хористы опускаются на колени и поют гимн, то растерялся и поступил, как окружающие. Правящая верхушка тотчас попыталась представить происшедшее как демонстративный верноподданнический жест со стороны Шаляпина и хора. Художники — друзья Шаляпина К. Коровин и Серов неодинаково отнеслись к инциденту. Коровин пытался, где только возможно, разъяснить истинную причину происшедшего, снять с Шаляпина обвинение в низкопоклонстве. Серов тоже постарался разобраться в обстоятельствах случившегося с Шаляпиным. Однако выводы, к которым он пришел, заставили его прекратить знакомство с Шаляпиным.

Папа написал Шаляпину письмо.— Сам Шаляпин сообщает не о письме, а о присланной куче «газетных вырезок о моей «монархической демонстрации!» и приписке Серова: «Что это за горе, что даже и ты кончаешь карачками. Постыдился бы» (Серов в воспоминаниях. . ., т. 2, с. 282).

116 Этот вечер состоялся 21 декабря 1912 г.

117 Речь идет о мастерской-пристройке, сделанной специально для Серова в доме Червенко на Долгоруковской улице, где снимал мастерскую К. А. Коровин. Совместная работа Серова и Коровина продолжалась здесь около трех-четырех лет. Портрет К. Коровина, написанный Серовым в 1891 г., находится в ГТГ.

П. П. Кончаловский (1876—1956) — живописец, народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств СССР; *М. П. Кончаловский* (1875—1942) — видный советский врач-терапевт, заслуженный деятель науки РСФСР; *Д. П. Кончаловский* (1880—1952) — историк.

118 Союз русских художников (1903—1923) — выставочное объединение, организованное группой московских живописцев, отделившихся от петербургского «Мира искусства» (1900—1903), прекратившего свое существование. С момента возникновения до 1910 г. в рядах «Союза» состояли и петербургские мастера.

Статья А. Н. Бенуа, дававшая резко отрицательную оценку ряду московских художников — Пастернаку, А. Васнецову, Переплетчикову, Виноградову и др., послужившая поводом к расколу, была помещена в газете «Речь» от 19 марта 1910 г. Бенуа был обвинен «Союзом» в нарушении товарищеской этики (письмо от 8 апреля 1910 г., адресованное ему, подписали А. Архипов, М. Аладжалов, А. Васнецов, С. Виноградов, Н. Досекин, С. Иванов, К. Коровин и др.). В знак протеста он вышел из «Союза».

За ним вышли Серов и группа петербургских мастеров (Бакст, Сомов и др.), восстановившая в том же году выставочное общество «Мир искусства» (1910—1924).

119 Эти слова Серова содержатся в письме к Остроухову от 26 июля 1910 г.— Переписка, с. 253.

120 *В. С. Мамонтов (1870—1951)* — младший сын С. И. Мамонтова, директор правления Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги в 1890-х гг. В последние годы жизни — служащий Музея-усадьбы «Абрамцево». Автор книги «Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок» (М., 1951).

121 Серов в воспоминаниях..., т. 1, с. 147.

122 *В Финляндии писал он.*— Имеются в виду следующие произведения: «Дети. Саша и Юра Серовы» (1899, ГРМ); «Купанье лошади» (1905, ГРМ); «Финляндский дворик» (1902, ГТГ). Из пейзажей, написанных в Финляндии, наиболее значительные: «Лошади на взморье» (1901, ГРМ; по ряду соображений считаем необходимым отказаться от традиционной датировки «1905», принятой в каталоге ГРМ и др. изданиях); «Финская мельница» (1902, ГТГ); «Финский дворик с поросенком» (не датирован, Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград).

Уговорил... купить там участок Василий Васильевич Матэ.— Василий Васильевич Матэ (1856—1917) — гравер, действительный член Академии художеств, профессор. Дачу в поселке Ино (ныне Приветнино), неподалеку от Териок (ныне Зеленогорск), Серов приобрел в самом начале 1900-х гг.

123 *После поездки в 1907 году с Бакстом в Грецию.* — Серов совместно с художником Львом Самойловичем Бакстом (1866—1924) в мае—июне 1907 г. совершил путешествие по Греции, о цели которого Бакст сказал, что они «искали современную манеру изображения». Во время этого путешествия Серов сделал первый эскиз «Похищения Европы». Над эскизами композиции «Одиссей и Навзикая» Серов предположительно работал на даче в Ино летом 1909 г. Над вариантами этой картины (находятся в ГТГ и ГРМ) он продолжал работать в следующем, 1910 г. Над вариантами композиции «Похищение Европы» Серов работал в 1910 г. в Москве (основной вариант, выполненный темперой, находится в собрании Серовых в Москве. Вариант, выполненный масляными красками, в ГТГ).

124 *На стене в мастерской висела парижская афиша... папиной работы.*— Это был экземпляр афиши-плаката русских спек-

таклей в Париже в 1909 г., оригиналом для которой послужил рисунок «Анна Павлова в балете «Сильфиды» (грунтованный холст, темпера. Находился в собрании С. С. Боткина, Петербург; ныне — в ГРМ).

«Симплициссимус» — еженедельный сатирический журнал, выходивший в Мюнхене (Германия) с 1896 по 1942 г. До первой мировой войны изобличал германский милитаризм.

Финляндия в какой-то мере была заграницей... — Финляндии, входившей в состав России с 1809 по 1917 г., предоставлялась автономия. Ей по обещанию царского правительства гарантировалось сохранение местной конституции, основных старых законов, предусматривавших существование органа сословного представительства — сейма, имевшего право законодательной инициативы. Однако царские власти систематически нарушали конституцию. В период революции 1905—1907 гг. царизм был вынужден утвердить принятую 20 июля 1906 г. сеймом новую конституцию Финляндии. Царский манифест 1910 г. в значительной мере ликвидировал автономию Финляндии.

[125] Неизвестно, на чем основано это предположение. Возможно, на том, что в собрании О. Ф. Серовой было три эскиза «Спуск корабля при Петре I» (1905). Однако, изображают ли они молодого Петра в Голландии, весьма проблематично.

[126] *В Абрамцеве у Саввы Ивановича Мамонтова.* — В домашних спектаклях Мамонтовых Серов участвовал в Москве и в Абрамцеве. В первый раз он появился на сцене в 1879 г. в драме А. Н. Майкова «Два мира», где на его долю досталась роль бессловесного раба. В последний раз он принимал участие в спектаклях мамонтовского, уже распадающегося, кружка в 1894 г., зимой (подробно о Серове как актере см.: Серов в воспоминаниях..., т. 1, с. 148, 149, 169—172).

[127] *И. М. Москвин* (1874—1946) — артист МХАТ, народный артист СССР (с 1936 г.).

[128] *Нет ведь ни одного его портрета, кроме репинского.* — Речь идет о портрете Серова, нарисованном в 1901 г. И. Е. Репиным (холст, уголь. ГТГ).

Трубецкой сделал два карандашных наброска. — П. П. Трубецкой рисовал Серова в 1898 г. Упомянутые рисунки находятся в собрании семьи Серовых в Москве.

Есть автопортрет с папиросой — Автопортрет (1901) (бумага, акварель, гуашь. Одесская гос. картинная галерея УССР).

...на небольшой картине... «Заседание в школе живописи». — Речь идет о групповом портрете московских художников,

который Л. О. Пастернак исполнил в 1902 г. Известны два варианта этого портрета: «Группа членов Союза русских художников» (бумага, уголь, пастель. ГТГ), «Заседание Московского совета художников» (бумага, пастель. ГРМ).

129 *А. П. Боткина* (1867—1959), урожденная Третьякова. Жена С. С. Боткина. Член Совета Третьяковской галереи в 1899—1912 гг. (см. примеч. 41, 110).

130 *Н. П. Рябушинский* — редактор-издатель ежемесячного художественного и литературно-критического журнала «Золотое руно», издававшегося в 1906—1909 гг. в Москве.

131 *Леонид Николаевич Андреев* (1871—1919) был арестован 9 февраля 1905 г. за предоставление квартиры для нелегального заседания ЦК РСДРП и посажен в таганскую тюрьму. Выпущен был 25 февраля под залог 10 тысяч рублей, внесенных Саввой Морозовым.

132 Свеаборгское восстание 1906 года — революционное восстание солдат и матросов крепости Свеаборг на Балтийском море в июле 1906 г.

133 Переписка, с. 369—370.

134 Портрет писателя Леонида Николаевича Андреева (1907). Гос. Литературный музей, Москва.

135 *Строил ему дачу ... его родственник, молодой архитектор.— Андрей Андреевич Оль* (1883—1958), впоследствии профессор Ленинградского инженерно-строительного института.

Увеличенные копии с рисунков Гойи.— В действительности это были копии с офортов Франсиско Гойи (1746—1828). В частности, в кабинете писателя находились две копии — одного из листов серии «Капричос» и одного из листов серии «Бедствия войны». Эти рисунки, выполненные на картоне, не сохранились.

136 *Константин Семенович Шохор-Троцкий* (1893—1937) — последователь учения Л. Н. Толстого. Литературовед, был сотрудником Музея Л. Н. Толстого в Москве.

Портрет Л. Н. Толстого выполнен П. П. Трубецким в 1899 г. в Ясной Поляне.

137 По заказу Петербургского совета присяжных поверенных написаны портреты: Д. В. Стасова — члена Петербургского совета присяжных поверенных (1908), А. Н. Турчанинова — председателя Петербургского совета присяжных поверенных (1906) — оба в ГРМ. По заказу Московского совета присяжных поверенных написан портрет С. А. Муромцева, профессора-юри-

ста, председателя 1-й Государственной думы в 1905 г. (1910, Гос. музей Грузинской ССР, Тбилиси). По заказу Московского литературно-художественного кружка выполнены портреты: актрисы М. Н. Ермоловой (1905), двойной — актеров Московского Малого театра А. П. Ленского и А. И. Южина (1907) и Ф. И. Шаляпина (1905) — все три в ГТГ. Портрет С. А. Толстой (1892) написан в Хамовниках в доме Толстых. Находится в Музее Л. Н. Толстого в Ясной Поляне.

[138] Переписка, с. 177.

[139] Там же, с. 259.

[140] Портрет Лескова написан по заказу П. М. Третьякова (1894, ГТГ).

Портрет недооценен... О серовском портрете Лескова нет ничего ни в некрологах о Серове, ни в монографиях, ни в журнальных статьях... — Это не совсем так. Если в самом первом опубликованном отзыве о портрете содержатся критические замечания (см.: Н. [Н. Ф. Селиванов?]. Передвижная выставка.— Новости и биржевая газета, 1895, 27 марта, № 85), то друзьям Лескова портрет нравился (см. письмо Лескова к В. М. Лаврову от 11 сентября 1894 г.— Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва. Отдел рукописей). На В. В. Стасова даже по фотографии он произвел большое впечатление: «На днях я был у Н. С. Лескова, и он мне показал фотографию с его портрета, написанного Вами. Я был поражен — до того тут натуры и правды много — глаза просто смотрят, как живые» (письмо к В. А. Серову от 27 сентября 1894 г.— В кн.: Вопросы изобразительного искусства. М., 1956, вып. 3, с. 161). В то же время в труде Стасова «Искусство XIX века» (см.: Стасов В. В. Собр. соч., Спб., 1906, т. 4, с. 225) портрет Лескова не упомянут в числе немногих перечисленных произведений Серова.

Еще задолго до Вл. Нелединского, опубликовавшего свою книгу в 1916 г., серовский портрет Лескова не только привлек внимание исследователей русского искусства, но и был высоко оценен (см.: Бенуа Ал. Н. История русской живописи в XIX веке. Спб., 1902, с. 234; Ге П. Н. Главные течения русской живописи XIX в. в снимках с картин. М., 1904, с. 59; Грабарь И. Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М., 1914, с. 118).

[141] *В 1898 году генерал Кутепов.*— По инициативе полковника Н. И. Кутепова, тогда заведующего хозяйственной частью дворцовой службы, к иллюстрированию роскошного издания «Царская и императорская охота на Руси» наряду с Серовым

были привлечены Ал. Н. Бенуа, В. М. и А. М. Васнецовы, Е. Е. Лансере, К. В. Лебедев, Л. О. Пастернак, И. Е. Репин, Ф. А. Рубо, А. П. Рябушкин, Н. С. Самокиш, А. С. Степанов, В. И. Суриков. Издание выходило с 1896 по 1911 г. и состояло из четырех томов. Серовым для него были исполнены три темперы (а не акварели): «Император Петр II с цесаревной Елизаветой Петровной выезжает верхом из с. Измайлова на псовую охоту» (1900), «Императрица Екатерина II в одноколке, сопутствуемая Мамоновым, Потемкиным и Нарышкиным на соколиной охоте» (1902), «Царь Петр I с кн. Ромодановским, Лефортом, Ив. Бутурлиным и Зотовым под с. Коломенским на псовой охоте, устроенной боярами» (1902). Они воспроизведены в кн.: «Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век». Спб., 1902, т. 3. Все три картины — в ГРМ.

«Выезд Екатерины зимой» и целый ряд работ, посвященных Петру Первому.— Речь идет о картинах, к указанному изданию отношения не имеющих: «Выезд Екатерины II» (1906, ГРМ), «Петр I» (1907, ГТГ), «Кубок Большого орла» (1910, варианты — ГРМ, Гос. картинная галерея Армении, Ереван), «Петр I в Монплезире» (1910, варианты — Одесская гос. картинная галерея, ГТГ, собрание В. И. Петрова, Ленинград и др.), «Петр I на работах» (1910—1911, варианты — ГТГ, ГРМ).

142 Грабарь И. Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М., 1914, с. 242, 249. Автор сделала монтаж из частей текста, в которых идет речь о разных произведениях. Слова: *переросли свое первоначальное назначение, превратившись в полные глубокого значения картины из русской истории* — в цитируемом источнике относятся к работам, исполненным для кутеповского издания (см. примеч. 141). Остальная часть — к картине «Петр I» (1907).

143 *У Серова есть несколько набросков проектов памятника Петру* — «Петр I. Эскиз проекта памятника» и «Петр I. Эскиз проекта памятника. Три наброска» (оба листа — 1909, ГТГ).

...в Париже ... вылепил фигуру Петра...— Каких-либо других сведений об этой работе Серова не имеется, от кого они получены автором воспоминаний, неизвестно.

144 Письмо к О. Ф. Серовой от 11 мая 1907 г.— Переписка. с. 159—160.

145 *...изданной в 1924 году в Париже* — ошибка. Книга Л. С. Бакста «Серов и я в Греции. Дорожные записи» издана в 1923 г. в Берлине, перепечатана в двухтомнике «Серов в воспоминаниях...», т. 1, с. 562—588.

[146] Предположительно, речь идет о греческой статуе «Девушка в пеплосе». Мрамор. 540—530 гг. до н. э. Афины. Музей Акрополя.

[147] Серов в воспоминаниях..., т. 1, с. 585—586.

[148] *И. И. Толстой*, граф (1858—1916) — археолог, нумизмат. В 1889—1893 гг.— конференц-секретарь Академии художеств, в 1893—1905 гг.— вице-президент.

[149] Считая президента — великого князя Владимира Александровича (1847—1909), главнокомандующего петербургским военным округом и гвардией — одним из главных виновников расстрела рабочих 9 января, Серов обратился с письмом к И. Е. Репину, которого убеждал в необходимости коллективного протеста: «Мне кажется, что если бы такое имя, как Ваше, его не заменишь другим, подкрепленное другими какими-либо заявлениями или выходом из членов Академии, могло бы сделать многое...»

«Со своей стороны, готов выходить хоть отовсюду» (Искусство и жизнь, 1941, № 4, с. 32).

Репин отказался от участия в протесте, и Серов почти прекратил общение с ним.

[150] Письмо от 18 февраля 1905 г.— Переписка, с. 302. О своем выходе из состава членов Академии Серов заявил И. И. Толстому в письме от 10 марта 1905 г. См. там же, с. 303.

[151] Автор воспоминаний повторяет ошибку, допущенную другими мемуаристами: В. Д. Дервизом, С. С. Мамонтовым и Н. П. Ульяновым, утверждавшими, что разрыв Серова с царским домом произошел после кровавых событий 9 января 1905 г. В действительности разрыв этот, как указано в дневниковой записи В. А. Теляковского от 20 декабря 1901 г., произошел раньше, в те дни, когда Серов завершал работу над портретом Николая II в форме шотландского полка (1901). Во время последнего сеанса царица сделала художнику неуместное замечание о мнимых погрешностях рисунка. Возмущенный ее бестактностью, Серов раз и навсегда отказался от «высочайших заказов».

[152] *Некоторые из них были напечатаны тогда в журналах.*— Известна только одна работа: «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?», опубликованная в первом номере журнала «Жупел» (1905). Ныне находится в ГРМ.

«Похороны Н. Э. Баумана 20 октября 1905 года». Эскиз (1905, Музей Революции СССР, Москва).

[153] Письмо к О. Ф. Серовой (1907).— Переписка, с. 163.

[154] *Был... и на крестьянском съезде.*— 1-й учредительный съезд Всероссийского крестьянского союза (революционно-демократическая организация, возникла летом 1905 г.) открылся 31 июля в Москве. 6 ноября 1905 г. открылся 2-й съезд. На первом или втором съезде был Серов, неизвестно. В марте 1906 г. в Москве состоялся 3-й съезд Всероссийского крестьянского союза).

[155] О том, что Серов делал взносы в пользу политических ссыльных, см.: Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 533—535.

[156] *Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов* (1870—1905) — живописец, участник выставок Московского товарищества художников и Союза русских художников. Соприкасался некоторыми сторонами своего творчества с кругом мастеров «Мира искусства», однако в это общество не входил.

[157] «Историко-художественная выставка русских портретов» (март—апрель 1905 г., Таврический дворец, Петербург) — крупное событие в художественной жизни дореволюционной России. Основная часть экспозиции была отведена не современным художникам, а мастерам XVIII — начала XIX в. (отечественным и иностранным). Выставка оказала известное влияние на Серова. С этого времени в его творчестве усилились искания стилистического характера.

[158] Переписка, с. 363—364.

[159] Серов в воспоминаниях..., т. 1, с. 445.

В 1912 году он должен был в Париже писать декорации к балету Фокина «Дафнис и Хлоя».— Как сообщает в цитируемом источнике А. Н. Бенуа, балет М. Фокина и М. Равеля «Дафнис и Хлоя» с декорациями Серова должен был идти весной 1912 г. Однако, насколько точно это указание, сказать трудно, так как спектакль шел в Театре Шатле 8 июня 1912 г. с декорациями Л. Бакста.

[160] Комитету по организации и проведению «русских сезонов» в Париже был показан пятый, окончательный эскиз, по которому писался занавес для постановки балета «Шехеразада». Эскиз этот ранее находился в собрании В. Ф. Нувеля. Париж; нынешнее местонахождение неизвестно.

Вальтер Федорович Нувель (1871—1949) — чиновник особых поручений канцелярии Министерства императорского двора. Один из влиятельных участников «Мира искусства»; *Владимир Николаевич Аргутинский-Долгоруков*, князь (1874—1914) — коллекционер, примыкал к руководящему ядру «Мира искусства».

[161] Письмо к О. Ф. Серовой от 29 января 1911 г.— Переписка, с. 182.

[162] Там же, с. 265.

[163] Премьера балета «Шехеразада» в Театре Шатле с серовским занавесом состоялась между 11—17 июня 1911 г. Первое представление в Лондоне, в театре Ковент-Гарден — 7 (20) июля 1911 г.

[164] Цитируемый источник не установлен.

[165] Занавес был в собрании С. П. Дягилева. В 1968 г. он продавался на аукционе в Лондоне, устроенном английской фирмой SOTHEBY. В настоящее время местонахождение его неизвестно. См. также примеч. 14.

[166] Печатается по тексту первого издания настоящей книги. *L'état major du generallissime Diaghilew* — главный штаб генералиссимуса Дягилева (франц.).

[167] Переписка, с. 349. Это недатированное письмо следует отнести к марту 1906 г. В нем идет речь о последней выставке «Мира искусства», единолично устроенной С. П. Дягилевым в Петербурге (конец февраля — март 1906 г.).

[168] *Таков был трен жизни этого человека* — train de vie (франц.) — образ жизни.

[169] *...Пройдя статую «Победы».*— Имеется в виду греческая статуя «Ника Самофракийская». Мрамор. Конец IV в. до н. э.

...Указав на стену с фреской Боттичелли.— В Лувре находятся две фрески, написанные Боттичелли в 1486 г. для свадьбы Лоренцо Торнабуони и Джованны Дельи Альбицци — «Лоренцо Торнабуони и Свободные искусства» и «Джованна Дельи Альбицци и добродетели». Неясно, о двух фресках идет речь или только о какой-то одной из них.

[170] Зарисовки с иранских и индийских миниатюр XVI—XIX вв. были выполнены в связи с работой над эскизами занавеса к балету «Шехеразада».

[171] Письмо от 20 ноября.— Переписка, с. 167.

[172] Даты указаны ошибочно. Голландию Серов посетил во время заграничной поездки летом 1885 г. В Испанию он ездил из Биаррица в конце октября — начале ноября 1910 г. Именно тогда, а не в 1909 г. был написан портрет Цетлин.

[173] Переписка, с. 176.

[174] Популярные рисовальные школы в Париже: Коларосси, названная по имени ее основателя Филиппо Коларосси, итальян-

ского скульптора, и Рудольфо Жюльена (именовалась академией Жюльена).

175 *Л. Л. Толстой* (1869—1945) — писатель, сын Л. Н. Толстого. В 1908—1909 гг. увлекался скульптурой. Некоторое время занимался в Париже у Огюста Родена.

176 *Дмитрий Семенович Стеллецкий* (1875—1947) — живописец, график, скульптор, театральный художник. Участник выставок «Мира искусства».

177 Речь идет о рисунках Родена. Имеются сведения, что Серов был большим поклонником французского скульптора (см.: Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 451) и проявлял интерес к его рисункам (см.: Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч., с. 128).

178 Печатается по тексту первого издания настоящей книги.

179 Это был П. Эриксон, воспоминания которого цитируются ниже (см.: Серов в воспоминаниях..., т. 2, с. 235—236).

180 *Анри Матисс* (1869—1954) — французский живописец, график, скульптор. Крупнейший художник постимпрессионизма.

181 Письмо от 20 ноября.— Переписка, с. 167.

182 *Писал он ее в помещении католического монастыря, в бывшей церкви.*— Помещение домовой церкви (шапель) в монастыре Сакре Кёр около бульвара Инвалидов Серов снимал вместе с И. С. и Н. Я. Ефимовыми под мастерскую и для жилья. Портрет Иды Рубинштейн (ГРМ) написан во второй половине мая—июне 1910 г. *Рубинштейн Ида Львовна* (1880—1960) — танцовщица-любительница, ученица М. Фокина, выступала в ряде его постановок. Участница «русских сезонов», первая исполнительница роли Клеопатры в одноименном балете и Зобеиды в «Шехеразаде».

...с Габриелем д'Аннунцио и его женой — итальянский писатель Габриеле д'Аннунцио (1863—1938) и Наталья Владимировна Голубева.

183 *Видела я Иду Рубинштейн в двух балетах: «Шехеразаде» и «Египетских ночах».*— О балете «Шехеразада» см. примеч. 14 и 163. Предположительно, О. В. Серова видела И. Рубинштейн в «Шехеразаде» на премьере 4 июня 1910 г. в Гранд-опера (Париж). «Клеопатра» — одноактный балет М. Фокина (декорации и костюмы Л. Бакста, музыка А. С. Аренского с добавлениями из Танеева, Римского-Корсакова, Глинки, Мусоргского, Глазуно-

ва), в первой версии «Египетские ночи» — была поставлена в Петербурге на сцене Мариинского театра в 1908 г. В Париже — премьера в Театре Шатле 2 июня 1909 г. Где и когда О. В. Серова видела И. Рубинштейн в этом балете, она, к сожалению, также не сообщила. Но то обстоятельство, что, человек музыкально образованный, она назвала «Египетские ночи» (первая версия балета), а не «Клеопатру», придает убедительность предположению касательно присутствия ее вместе с Серовым в Мариинском театре если не 8 марта 1908 г. на премьере, то на одном из спектаклей. В пользу этого предположения говорит тот факт, что в марте 1908 г. Серов в Петербурге рисовал по заказу С. П. Дягилева портрет Н. А. Римского-Корсакова (ГТГ). Видимо, тогда, а не в Париже, как в свое время указывал И. Э. Грабарь, Серов впервые видел Иду Рубинштейн в роли Клеопатры (см.: Грабарь И. Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество, с. 214). В связи с высказанным предположением точка зрения И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова, согласно которой Серову увидеть Иду Рубинштейн «довелось только в 1910 году в балете «Шехеразада» (см. Послесловие в кн.: Серова В. С. Указ. соч., с. 160), не убедительна.

[184] Серов в воспоминаниях..., т. 1, с. 31. Автор воспоминаний повторяет ошибку прежних комментаторов репинского текста. Слова Репина «базар декадентщины» относятся к выставке «Мира искусства», состоявшейся в Москве в декабре 1911 г., где портрет экспонировался после смерти Серова, а не к Всемирной выставке в Риме в мае 1911 г., где он был показан впервые.

[185] *Д. И. Толстой,* граф (1860 — ок. 1942) — коллекционер, с 1901 г.— товарищ управляющего музеем императора Александра III (ныне ГРМ). С 1909 г.— директор Эрмитажа, действительный член Академии художеств. В 1911 г. был генеральным комиссаром русского отдела на Международной художественной выставке в Риме. Благодаря его настойчивости Русский музей приобрел портрет Иды Рубинштейн.

[186] Переписка, с. 323—324.

[187] См. примеч. 103.

[188] Речь идет о возвращении из Франции в июне 1910 г.

[189] Письмо от 20 августа 1911 г.— Переписка, с. 268. *«Джоконда».*— Под таким названием известно произведение Леонардо да Винчи (1452—1519) — портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо Джокондо (ок. 1503, Париж, Лувр). Картина похищена была в августе 1911 г. Винченцо Перуджа,

итальянским рабочим, жившим в Париже. Найдена в Италии в декабре 1913 г. Затем, после непродолжительного экспонирования в Италии (Флоренция, галерея Уффици; Рим, галерея Боргезе; Милан), возвращена в Лувр.

[190] Международная художественная выставка в Риме открылась 13 мая. Закрытие ее состоялось во второй половине октября.

[191] Из статьи «Выставка современного искусства в Риме».— Речь, 1911, 12 мая. Перепечатано: Серов в воспоминаниях..., т. 1, с. 411.

[192] Переписка, с. 266. Автор сделала монтаж из двух частей текста.

[193] В 1911 г. Серов исполнил эскизы для росписи столовой особняка Носовых в Москве (построен архитектором И. В. Жолтовским в 1907—1908 гг.) на сюжет из «Метаморфоз» Овидия. Более двадцати эскизов находится в ГТГ. Имеются варианты в частных собраниях. *В. В. Носов* — московский промышленник, *Е. П. Носова,* урожденная Рябушинская — его жена.

[194] Плодом этих уроков является выполненная на иконной доске яичными красками «Богоматерь Яхромская». Копия иконы XVI в. (1909, ГТГ). В этой связи несомненный интерес представляет также «Голова Европы», эскиз (1909—1910, собрание Ф. Л. Хмара, Москва). Иконная доска, яичные краски.

[195] Общество «Свободная эстетика» имело целью «способствовать успеху и развитию искусства и литературы и содействовать общению деятелей между собой». Играло большую роль в культурной жизни дореволюционной Москвы. Основано И. И. Трояновским и В. Я. Брюсовым. Серов занимал видное положение в Обществе: с самого начала его учреждения весной 1907 г. и до 19 октября 1910 г. он был членом комитета Общества. До конца жизни оставался действительным его членом.

[196] Переписка, с. 178.

[197] Письмо к О. Ф. Серовой от 2 апреля 1910 г.— Там же, с. 167—168.

[198] Там же, с. 178.

[199] Посмертная выставка произведений В. А. Серова открылась 4 января 1914 г. в Петербурге в Академии художеств. В том же году выставка была перевезена в Москву (Большая Дмитровка, ныне Пушкинская улица, 11).

[200] *Портрет княгини Полины Ивановны Щербатовой* (1911) — одна из последних, неоконченных работ художника. Находится в ГТГ.

[201] *Из окон гостиной был виден Архивный сад* — последняя квартира находилась в Ваганьковском переулке (ныне Малый Трехгорный переулок, 9), в доме Клюкина. Серов переехал в нее в июле 1908 г.

[202] *5 декабря* — дата указана по новому стилю: Серов скончался в 9 часов утра 22 ноября 1911 г.

[203] *Сергей Александрович Щербатов,* князь (ум. в 1962 г.) — художник, коллекционер. После смерти Серова — член Совета Третьяковской галереи. Автор книги «Художник в ушедшей России» (Нью-Йорк, 1954).

[204] *«Диана и Актеон»* — один из эскизов для росписи столовой Носовых (см. примеч. 193).

[205] *Мстислав Валерианович Добужинский* (1875—1957) — живописец, график, художник театра, один из видных членов «Мира искусства».

[206] *Виктор Михайлович Васнецов* (1848—1926) — живописец, член Товарищества передвижных художественных выставок. Был участником выставок «36 художников» и «Союза русских художников». Молодой Серов ценил Васнецова-художника, но особенно близких отношений у них не было. По словам Васнецова, они сдружились незадолго до смерти Серова (см.: Серов в воспоминаниях.., т. 1, с. 79).

[207] *Зинаида Владимировна Ратькова-Рожнова* (1871—?), урожденная Философова. Автор воспоминаний о Серове (опубликованы: Серов в воспоминаниях.., т. 1, с. 685—690). *На папиной могиле на Донском кладбище.*— В 1939 г. останки Серова перенесены на кладбище Новодевичьего монастыря (Москва).

[208] Валентин Александрович Серов.— Русская мысль, 1911, № 12, II отдел, с. 119—120. Перепечатано: Серов в воспоминаниях.., т. 2, с. 464—466. Автор смонтировал текст. Слова: *«Его глаз видел безошибочно тайную правду мира...»* — являются вставкой, заимствованной из вышестоящей части статьи (см.: Серов в воспоминаниях.., т. 2, с. 465).

[209] Серов. Некролог.— Речь, 1911, 24 нояб. Перепечатано: Серов в воспоминаниях.., т. 1, с. 445.

[210] Серов в воспоминаниях.., т. 2, с. 465—466. *Брюсов же заканчивает свою статью словами.*— В действительности, к за-

ключительным словам может быть отнесена только часть цитируемого текста: «Несколько тяжелый, молчаливый, сосредоточенный Серов. . .» и до конца.

Карл V (1500—1558) — император Священной Римской империи (1519—1556), испанский король в 1516—1556 гг. (под именем Карлоса I).

Тициан (род. между 1485—1490 гг.— ум. 1576) неоднократно писал портреты Карла V. Если верить рассказу, Карл V однажды поднял оброненную Тицианом кисть. На ропот своих приближенных, сетовавших на то, что оказывается столь большое внимание художнику, Карл V будто бы ответил: «Вас, князей и баронов, я могу создать в любом количестве одним своим указом, Тициана создать не могу».

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Акв.	— акварель
Б.	— бумага
Б. на к.	— бумага, наклеенная на картон
Граф.	— графитный
Ит.	— итальянский
К.	— картон
Кар.	— карандаш
М.	— масло
Прес.	— прессованный
Х.	— холст
Цвет. кар.	— цветные карандаши
ГРМ	— Государственный Русский музей
ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

18. Мор зверей. 1896. Б., ит. кар. 26,7×42,5. ГТГ.
19. Три мужика. Б., граф. кар. 22,4×36. ГТГ.
20. Горбун. 1880. Х., м. Местонахождение неизвестно.
21. Портрет П. П. Чистякова. 1881. Б., ит. кар. 34×25,3. ГТГ.
22. Автопортрет. 1885. Б., граф. и ит. кар. 34×25,5. ГТГ.
23. Портрет художника В. И. Сурикова. Конец 1890-х гг. Х., м. 100×80. ГТГ.
24. Портрет кн. М. К. Тенишевой. 1898. Х., м. 100×115. Смоленский областной краеведческий музей.
25. Портрет А. К. Глазунова. 1899. Б., литография. 29,4×22. ГРМ.
26. Портрет С. С. Боткина. 1900—1901. Б., акв. 43,6×35,3. ГРМ.
27. Портрет Мики Морозова. 1901. Х., м. 62,3×70,6. ГТГ.
28. Портрет кн. Ф. Ф. Юсупова. 1902. Х., м. 89×71,5. ГРМ.
29. Портрет кн. З. Н. Юсуповой. 1900—1902. Х., м. 183,5×135. ГРМ.
30. Портрет М. А. Морозова. 1902. Х., м. 215,5×80,8. ГТГ.
31. Портрет кн. Ф. Ф. Юсупова-отца. 1903. Х., м. 89×71. ГРМ.
32. Портрет писателя А. М. Горького. 1904. Х., м. 126×91. Музей А. М. Горького, Москва.
33. Портрет К. А. Обнинской. 1904. Б., сангина, кар., пастель. 53×44. Горьковский государственный художественный музей.
34. Портрет артистки Г. Н. Федотовой. 1905. Х., м. 123×95. ГТГ.
35. Портрет М. П. Боткиной. 1905. Б. серая, ит. кар., мел, сангина. 97×71,5. ГРМ.
36. Портрет Е. С. Карзинкиной. 1906. Х., м. 104×73,7. Таганрогская картинная галерея.
37. Портрет артиста В. И. Качалова. 1908. Б., граф. кар. 31,2××23,7. ГТГ.
38. Портрет А. В. Цетлин. 1909. Акв. Местонахождение неизвестно.
39. Портрет А. М. Стааль. 1910. Темпера. Собрание Т. А. Стааль, Париж.
40. Портрет О. О. Грузенберга и Р. Г. Грузенберг. 1910. Х., темпера. 100×60. Местонахождение неизвестно.
41. Портрет Е. А. Балиной. 1911. Х., м. 107×77. Горьковский государственный художественный музей.

42. Портрет Е. П. Олив. 1909. К., гуашь, акв., пастель. 94×66,2. ГРМ.
43. Портрет кн. О. К. Орловой. 1911. Х., м. 235×156. ГРМ.
44. Портрет певца Ф. И. Шаляпина. 1905. Х., уголь, мел. 235××133. ГТГ.
45. Дети. 1899. Х., м. 71×54. ГРМ.
46. Портрет В. В. Мате. 1899. Б., офорт. 21,8×15,2. ГРМ.
47. Финляндский дворик. 1902. К., м. 75×95,5. ГТГ.
48. Купание лошади. 1905. Х., м. 72×99. ГРМ.
49. Портрет артиста И. М. Москвина. 1908. Б. на к., граф. кар. 31,2×23,7. ГТГ.
50. А. П. Павлова в балете «Сильфиды». 1909. Х. грунтованный, тонированный, темпера. 194×170. ГРМ.
51. Портрет писателя Н. С. Лескова. 1894. Х., м. 64×53. ГТГ.
52. Портрет А. Н. Турчанинова. 1907. Х., м. 87,5×97,5. ГРМ.
53. «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?» 1905. К., темпера. 47,5×71,5. ГРМ.
54. 1905 год. После усмирения. 1905. Б., цвет. и граф. кар. 29,8××25. ГТГ.
55. Портрет С. П. Дягилева. 1904. Х., м. 97×83. ГРМ.
56. Портрет М. С. Цетлин. 1910. Х., темпера. 109×74. Собрание М. С. Цетлин, США.
57. Портрет танцовщицы Иды Рубинштейн. 1910. Х., темпера, уголь. 147×233. ГРМ.
58. Портрет кн. П. И. Щербатовой. 1911. Х., темпера, уголь, пастель. 242×184. ГРМ.

В альбоме

1. Девушка, освещенная солнцем. 1888. Х., м. 89,5×71. ГТГ.
2. Портрет М. Я. Львовой. 1895. Х., м. Собр. семьи Львовых, Париж.
3. Ифигения в Тавриде. Эскиз. 1893. Б. серая, акв., белила, граф. кар. 20,5×30,7. ГТГ.
4. Деревня. 1898. Б. на к., гуашь, акв. 25,5×37,5. ГТГ.
5. Серый день. 1898. Б., акв., гуашь. 25×35,4. ГТГ.

6. А. С. Пушкин на садовой скамейке. 1899. Б., граф. кар., акв., белила. 34,5×28,4. Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Ленинград.
7. Портрет С. М. Лукомской. 1900. Б. на к., акв., белила. 43×41. ГТГ.
8. Выезд Петра II и цесаревны Елизаветы Петровны на охоту. 1900. К., темпера. 41×39. ГРМ.
9. Портрет художника Л. С. Бакста. 1900-е гг. Б. на к., тушь, гуашь. 47×34. ГРМ.
10. Портрет художника И. Е. Репина. 1901. Б., акв., белила. 34,6×35. ГРМ.
11. Портрет З. Н. Юсуповой. 1902. Х., м. 97×66. Горьковский государственный художественный музей.
12. Юный Петр I на псовой охоте. 1902. К., темпера. 20×50. ГРМ.
13. Встреча. (Приезд жены к ссыльному). 1904. Б., акв., граф. кар. 25×36,2. ГТГ.
14. «Генерал Топтыгин». 1904. Б. на к., акв., гуашь. 22,2×33,6. ГРМ.
15. Переяславль-Залесский. 1904—1905. Б., акв. 37,5×54,2. ГРМ.
16. У перевоза. 1905. Б., акв. 21,5×27,3. ГТГ.
17. Разгон демонстрации казаками в 1905 году. 1905. К., акв., кар. 22,5×32. Картинная галерея Армении, Ереван.
18. Портрет артистки М. Н. Ермоловой. 1905. Х., м. 224×120. ГТГ.
19. Портрет П. П. Семенова-Тян-Шанского. 1905. Б., уголь, цв. кар., мел. 67×51. ГРМ.
20. Портрет Юры Морозова. 1905. Б. на к., сангина, прес. уголь. 62,2× 47,8. ГТГ.
21. Новобранец. 1906. Б., ит. кар. 24,5×14. ГРМ.
22. Портрет Г. Л. Гиршман. 1906. К., темпера. 99,2×68,2. ГТГ.
23. Портрет художника М. А. Врубеля. 1907. Б., прес. уголь, сангина, мел. 30,7×29,8. ГТГ.
24. Портрет пианистки Ванды Ландовской. 1907. Б. серая на к., ит. кар., акв., белила, пастель. 55,5×37,5. ГТГ.
25. Петр I. 1907. К., темпера. 68,5×88. ГТГ.
26. Портрет М. Н. Акимовой. 1908. Х., м. 74×62. Картинная галерея Армении, Ереван.

27. Портрет А. К. Бенуа. 1908. К., пастель. 48×36. ГРМ.

28. Портрет К. С. Станиславского. 1911. Б. коричневая на к., пастель. 55,6×36,3. ГТГ.

29. Кубок «Большого орла». Эскиз. 1910. К., темпера. 90,5×65. Картинная галерея Армении, Ереван.

30. Занавес к балету «Шехеразада». 1910. К., темпера. 56×72. ГТГ.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Девушка, освещенная солнцем. 1888



2. Портрет М. Я. Львовой. 1895



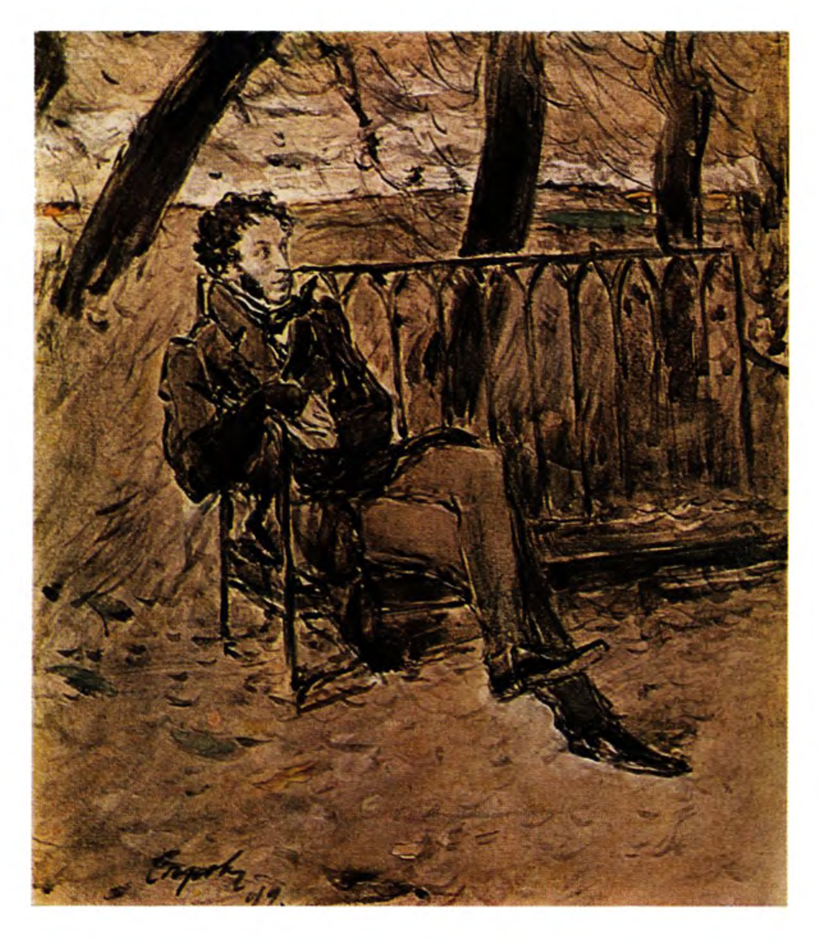
3. Ифигения в Тавриде. 1893



4. Деревня. 1898



5. Серый день. 1898



6. А. С. Пушкин на садовой скамейке. 1899



7. Портрет С. М. Лукомской. 1900



8. Выезд Петра II и цесаревны Елизаветы Петровны на охоту. 1900



9. Портрет художника Л. С. Бакста. 1900-е гг.



10. Портрет художника И. Е. Репина. 1901



11. Портрет З. Н. Юсуповой. 1902



12. Юный Петр I на псовой охоте. 1902

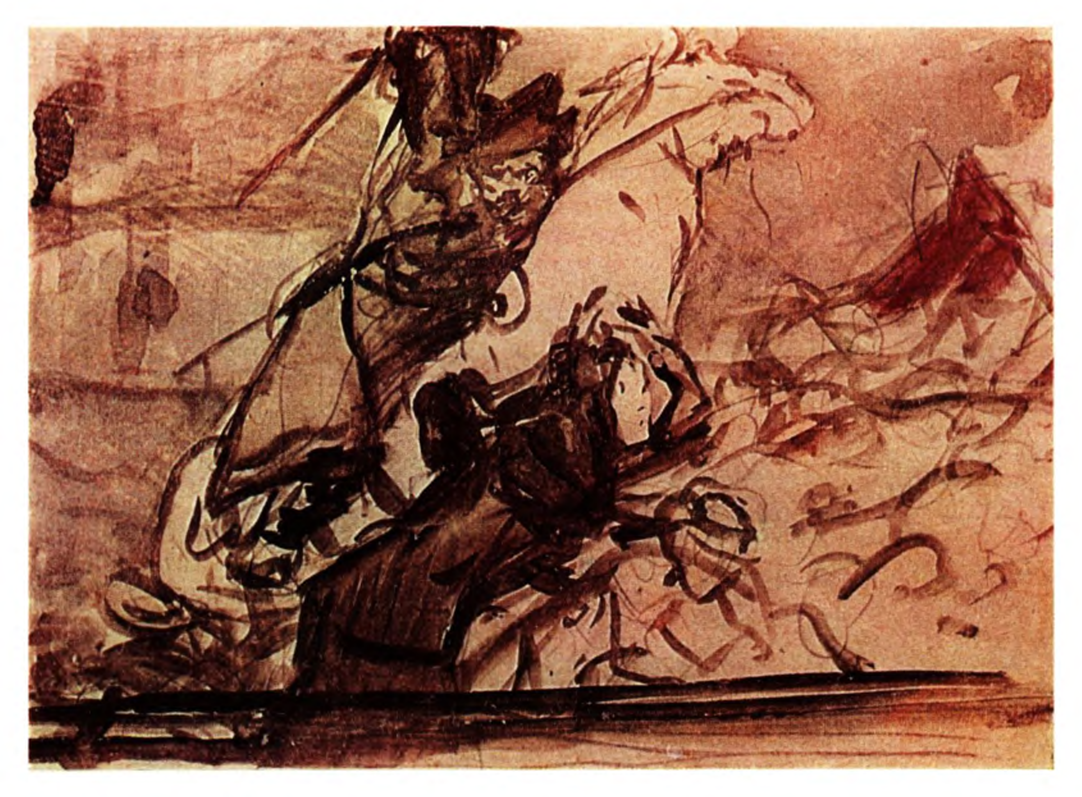
13. Встреча. (Приезд жены к ссыльному). 1904
14. «Генерал Топтыгин». 1904



15. Переславль-Залесский. 1904—1905



16. У перевоза. 1905



17. Разгон демонстрации казаками в 1905 году. 1905



18. Портрет артистки М. Н. Ермоловой. 1905



19. Портрет П. П. Семенова-Тян-Шанского. 1905



20. Портрет Юры Морозова. 1905



21. Новобранец. 1906



22. Портрет Г. Л. Гиршман. 1906



23. Портрет художника М. А. Врубеля. 1907



24. Портрет пианистки Ванды Ландовской. 1907



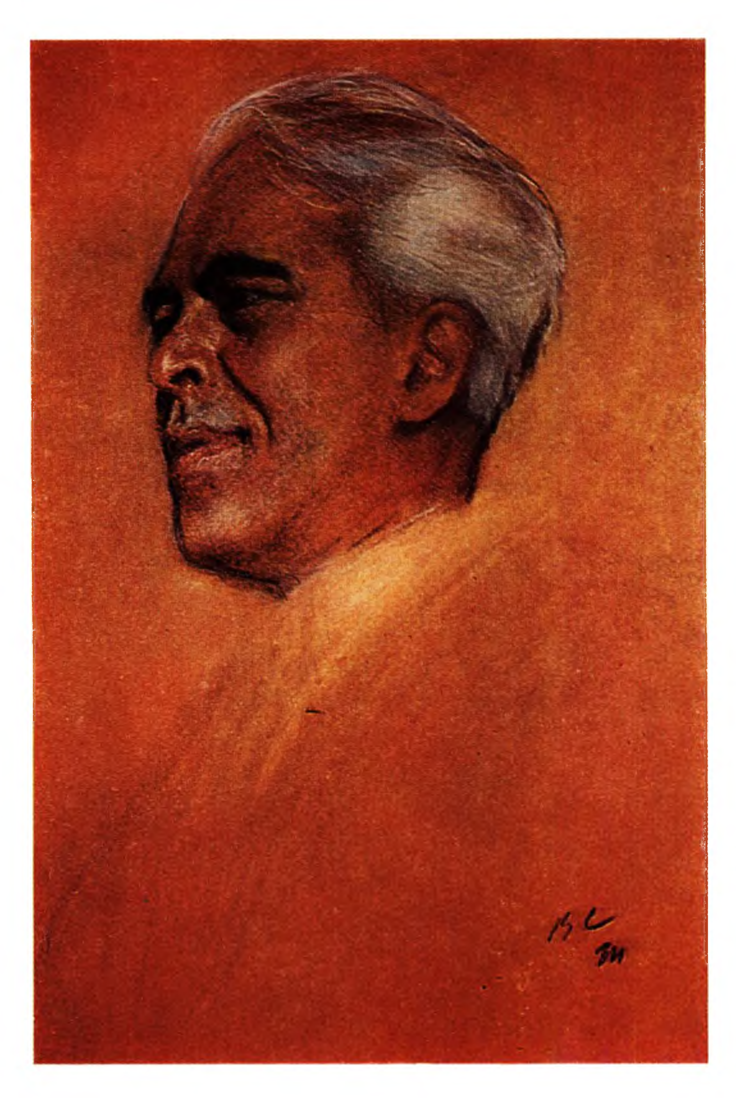
25. Петр I. 1907



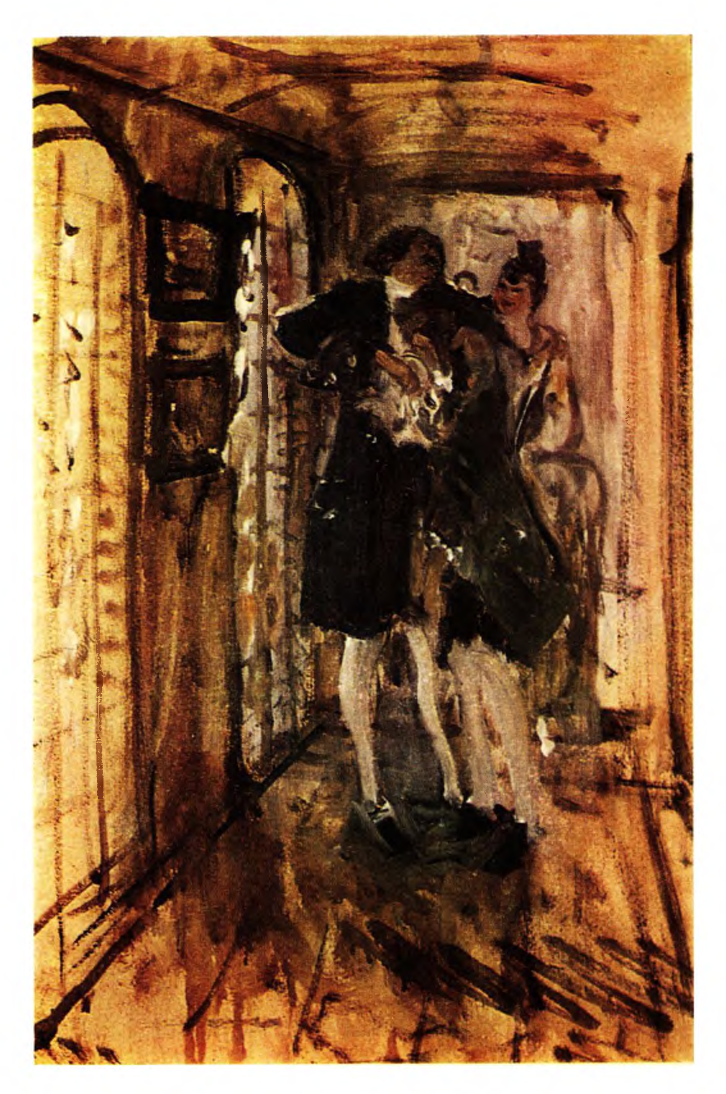
26. Портрет М. Н. Акимовой. 1908



27. Портрет А. К. Бенуа. 1908



28. Портрет К. С. Станиславского. 1911



29. Кубок «Большого орла». Эскиз. 1910



30. Занавес к балету «Шехеразада». 1910

СОДЕРЖАНИЕ

СЕРОВА О. В.

С32 Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. Вступ. статья и примеч. Г. С. Арбузова.— Изд. 2-е, доп.— Л.: Искусство, 1986.— 200 с., 15 л. ил.

Книга дочери замечательного русского художника В. А. Серова содержит ее воспоминания об отце, а также включает в себя свидетельства современников и высказывания учеников о творчестве мастера. Повествование о жизни и деятельности Серова, о создании его произведений дается на широком фоне общественной и политической жизни России того времени, активным участником которой был Серов.

$С \frac{4903020000-035}{025(01)-86} 78-86$

ББК 85.143(2)1

ОЛЬГА ВАЛЕНТИНОВНА
СЕРОВА

ВОСПОМИНАНИЯ О МОЕМ ОТЦЕ
Валентине Александровиче
СЕРОВЕ

Редакторы А. В. Корнилова, А. К. Подымова
Художественный редактор В. Н. Дзюба
Технический редактор М. С. Стернина
Корректор Н. Д. Кругер

ИБ № 2417

Сдано в набор 03.06.85г. Подписано в печать 16.01.86 г. М-22606. Формат $70 \times 108^{1}/_{32}$. Бумага мелованная. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 10,15. Усл. кр.-отт. 15,83. Уч.-изд. л. 9,58. Изд. № 391. Тираж 50 000 экз. Заказ № 1254. Цена 1 р. 50 к. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Звенигородская ул., 11.

1 р. 50 к.